DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT BILDERN UND NOTEN

HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER

BERNHARD SCHUSTER

ELFTER JAHRGANG

ZWEITER QUARTALSBAND

BAND XLII



VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER

BERLIN UND LEIPZIG

1911—1912

INHALT

	Seite
Paul Bekker, Beethovens zweiter Liebesbrief. Schlußwort	40
Anton Büchner, Wackenroder und die Musik	323
Rudolf Cahn-Speyer, Zur Psychologie der musikalischen Kritik	131
Georg Capellen, Vierteltöne als wesentliche Tonleiterstufen	334
Gottfried Deetjen, Steht Bachs „Neue Kirche" zu Leipzig noch? Eine Studie	153
Alfred Ebert, Einige Bemerkungen zur zweiten Auflage von Beethovens Sämtlichen Briefen	356
Alfred von Ehrmann, Die musikliebende Komtesse oder Flöte und Fagott	216
— Geigers Himmelfahrt	222
Gustav Ernest, Beethoven-Studien III: Die Vogelstimmen in der „Szene am Bach"; IV: Die Höhepunkte in Beethovens Schaffen	36
Karl Ettlinger, Leutchen, die man so kennen lernt	211
Ejnar Forchhammer, Zur Frage der Textvarianten in Richard Wagners Bühnendichtungen	83
— Noch ein Beitrag zur Frage der Textvarianten in Richard Wagners Bühnendichtungen	284
Max Friedlaender, Die vier Temperamente beim Verlust der Geliebten, Liederreihe von Carl Maria von Weber, komponiert 1815/16 in Prag und Berlin	228
Wolfgang Golther, Zur Frage der Textvarianten in Richard Wagners Bühnendichtungen	79
Adolf Göttmann, Zur Frage der Textvarianten in Richard Wagners Bühnendichtungen	96
Indiskretionen von unserem Redaktionstisch	198
Edgar Istel, Rossiniana II: Wagners Besuch bei Rossini	259. 342
Arno Kleffel, Zur Frage der Textvarianten in Richard Wagners Bühnendichtungen	94
Otto Leßmann, Zur Frage der Textvarianten in Richard Wagners Bühnendichtungen	94
Emil Liepe, Zur Frage der Textvarianten in Richard Wagners Bühnendichtungen	97
— Erwiderung	288
Der lustige Maxl, „Rosenkavalier"-Alphabet	203
Mephistopheles, An mein Federvolk! Närrische Proklamation S. M. des allerhöchsten Papierkorbbeherrschers und Schriftleiders Bernhard I., verkündet von dero getreuem Faschingsreichskanzler	195
— Die Rundfrage. Blätter aus dem Tage- und Nächtebuch des verblichenen Komponisten Wolfgang Amadeus Hinterhuber gen. Vordermaier, aus dem Nachlaß ohne Vorschuß herausgegeben	205
— Fidi über Richard vor und nach dem Rasieren. Zwei Interviews	218
Ernst Neufeldt, Zur Frage der Aufführung alter Musik	278
Walter Niemann, Karl Georg Peter Grädener. Zum 100. Geburtstage des Meisters am 14. Januar	67
Herman Rutters, Das Richard Strauß-Fest im Haag (20.—30. November 1911)	46
Karl Scheidemantel, Zur Frage der Textvarianten in Richard Wagners Bühnendichtungen	87
Arthur Seidl, „Leonoren"-Fragen	21
Fritz Stein, Eine Jugendsymphonie Beethovens	3
Tintinski, Neues über Richard Strauß und sonstige Moderne	225
Otto Tschirch, Die Musik des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen	142
Bruno Wolfgang, An die Musik. Frei nach Schubert	214

INHALT

Seite

Revue der Revueen 105. 156. 292. 360

Besprechungen (Bücher und Musikalien) 164. 230. 298. 364

Anmerkungen zu unseren Beilagen 64. 128. 192. 320. 384

Kritik (Oper)

Seite

Antwerpen 112. 304
Augsburg 172
Barmen 172
Basel 112. 304. 369
Berlin 49. 112. 172. 236. 304. 369
Boston 236
Braunschweig . . . 172. 369
Bremen . . . 49. 172. 304
Breslau . . . 112. 236. 369
Brünn 172
Brüssel 172. 304
Budapest 370
Chemnitz 173
Dessau 173. 371
Dortmund 112. 304
Dresden 49. 113. 173. 236. 304
Duisburg 173
Düsseldorf 49
Elberfeld 305
Essen 305
Frankfurt a. M. 113. 237. 305
Genf 114. 305
Graz 174. 371
Halle a. S. 371
Hamburg 114. 237
Hannover 174. 372
Helsingfors 174
Karlsruhe 174
Kassel 114
Köln . . 49. 174. 237. 305
Königsberg i. Pr. . . . 238
Kopenhagen 238
Krefeld 174. 305
Leipzig 50. 306
Lemberg 175
London 50. 115
Magdeburg 51. 238
Mainz 175
Mannheim 51. 238
München . 51. 175. 239. 372
New York 116
Nürnberg 372
Paris 116. 239. 372
Posen 175
Prag 116. 239. 373
Rostock 175
St. Petersburg . 52. 240. 306
Schwerin 240
Straßburg 53. 240
Stuttgart . . . 53. 176. 306
Warschau 53
Weimar 117. 306
Wien . . 53. 117. 240. 306
Wiesbaden 241

Kritik (Konzert)

Seite

Amsterdam 176
Antwerpen 118. 373
Augsburg 176
Barmen 241
Basel 118. 374
Berlin 54. 118. 177. 242. 307. 374
Boston 378
Braunschweig . . . 181. 378
Bremen . . . 59. 181. 312
Breslau 181. 378
Brünn 181
Brüssel . . . 121. 181. 379
Chemnitz 246
Darmstadt 182
Dessau 182
Dortmund 121. 379
Dresden 59. 121. 182. 247. 312. 380
Duisburg 183
Düsseldorf 59. 247
Elberfeld 121. 313
Essen 122. 313
Frankfurt a. M. 59. 122. 183. 248. 313. 380
Genf 122. 381
Graz 184
Haag 184. 381
Hagen i. W. 248
Halle a. S. 184. 382
Hamburg . . 122. 249. 314
Hannover 185. 382
Heidelberg 123. 314
Helsingfors 250
Köln 60. 124. 185. 251. 315. 382
Königsberg i. Pr. . . . 251
Kopenhagen . . . 124. 315
Krefeld 251
Leipzig 61. 185. 252. 315. 382
Lemberg 252
London 187
Magdeburg 61. 252
Mainz 188
Mannheim 62. 253
Moskau 253
München 62. 124. 188. 253. 316. 383
New York 124
Nürnberg 188
Paris 189. 316
Posen 254
Prag 125. 254. 383
Rostock 255
St. Petersburg . . 125. 317
Sondershausen 189
Stettin 255
Straßburg 190. 255
Stuttgart . . . 126. 190. 318
Warschau 63. 319
Weimar 126. 319
Wien 127. 191. 256
Wiesbaden 63. 319
Zürich 63. 192

NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM II. QUARTALSBAND DES ELFTEN JAHRGANGS DER MUSIK (1911/12)

dall'Abaco 381.
Abendroth, Hermann, 122. 305. 313.
Abonnementskonzerte (Basel) 118. 374.
Abonnementskonzerte (Elberfeld) 121. 313.
Abonnementskonzerte (Genf) 122. 381.
Abonnementskonzerte (Straßburg) 190. 255.
Abonnementskonzerte (Weimar) 127. 319.
Abrányi, Emil d. Ä., 370.
Abrányi, Emil d. J., 370 („Paolo und Francesca". Erstaufführung in Budapest).
Abrányi, Rosa, 371.
Achsel, Wanda, 238.
Ackté, Aino, 174. 175. 305.
Adam, Adolphe, 174. 236.
Adler, Stefan Renée, 58.
Afferni, Ugo, 63.
Agricola, Joh. Fr., 230.
Aguado (Bankier) 346.
Akademie, Musikalische (Königsberg), 251.
Akademie, Musikalische (Mannheim), 62. 253.
Akademie, Musikalische (München), 62. 124.
Aich, Priska, 112. 304.
Albert, Eugen, 49.
d'Albert, Eugen, 114. 304. 305. 306 („Die verschenkte Frau". Uraufführung in Wien). 307. 310. 317.
d'Albert, Hermine, 243. 378.
Albrecht, Edith, 177.
Alexander Friedrich v. Hessen, Landgraf, 62.
Alfvén, Hugo, 186.
Alioth, Marguerite, 374.
Allyn, Helen, 114.
Altenkirch, Otto, 173.
Altmann, Wilhelm, 98.
Altmann-Chor (Königsberg) 251.
Altmann-Kuntz, Margarete, 190. 255.
d'Alvarez (Sängerin) 115.
Amalie, Prinzessin v. Preußen, 144. 152.
Ambrus (Sänger) 370.
Ammalee, Lillian, 119.
Ammermann, Wilhelm, 245.
Amstad, Marietta, 374.
Andersson, Ellen, 311.
Andrejka (Sängerin) 371.
Andresen, Michel, 67. 68.
Andriessen, Willem, 184.
Angenot, Laurent, 381.
Ankenbrank, Wolfgang, 189.
Ansorge, Conrad, 119. 125. 126. 180. 181. 242.
Ansorge, Margarethe, 180.
v. Antalffy, D., 243.
Anthony, Evangeline, 182.
Antonietti, Aldo, 187.
Antony, F., 307.
Appelboom, Joh., 378.
Arbos, E. Fernandez, 317.
Archangelski-Chor 125.
Arditi, Luigi, 308.
Arend, Max, 169. 171.
Arens, Franz, 125.
Arensky, Anton, 60. 248.
Argasinska, St., 252.
Arimondi, Vittorio, 373.
Arion (Leipzig) 315.
Aristoxenos 337.
Arlberg, Hjalmar, 61. 118. 245.
Arlo-Schlesinger (Sängerin) 123.
Arlow, Elvira, 240.
Armbrust, Georg, 70.
Armster, Karl, 113. 305. 313.
Arnoldson, Sigrid, 51. 52. 59. 172. 176. 372. 373.
Aron, Paul, 182.
v. Asten 70.
Auber, D. E., 175. 238. 262.
Aubert, Marie, 309.
Aubert (Komponist) 317.
v. Auer, Leopold, 126. 253.
Auerbach, Alfred, 183.
Augier, Emile, 61.
Aulin, Tor, 186.
Austin (Sänger) 317.
Ayres, Cécile, 58.
Azeviedo 353.
Bach, Joh. Chr., 178.
Bach, Joh. Seb., 39. 55. 58. 59. 61. 62. 69. 73. 78. 118. 119. 120. 122. 123. 125. 127. 153 ff (Steht B.s „Neue Kirche" zu Leipzig noch?). 164. 169. 178. 180. 183. 184. 185. 186. 187. 189. 190. 191. 192. 209. 235. 244. 245. 246. 248. 249. 251. 252. 253. 254. 275. 278. 280. 283. 300. 303. 306. 308. 309. 311. 312. 313. 314. 315. 317. 319. 355. 379. 380. 381. 382. 383.
Bach, Karl Ph. E., 125. 181. 229.
Bach, Wilhelm Friedemann, 309. 365. 380.
Bach-Gesellschaft (Hamburg) 70.
Bach-Gesellschaft, Neue, 279.
Bach-Verein (Brüssel) 182.
Bach-Verein (Dresden) 380.
Bach-Verein (Heidelberg) 123. 314.
Bach-Verein (Leipzig) 61. 186.
Bach-Verein (Posen) 254.
Bach-Verein (Stuttgart) 126.
Bach-Vereinigung (München) 62.
Bachmann, Walter, 247.
Backer-Gröndahl, Agathe, 126.
Backer-Gröndahl, Fridtjof, 126.
Backhaus, Wilhelm, 125. 127. 187.
Bahling, Hans, 172. 239.
Bahr-Mildenburg, Anna, 48.
Baklanoff, Gregor, 306. 318.
Balakirew, Mili, 317.
Balder, Arminius, 113. 122.
Baldner, Max, 375.
Ballet, Russisches, 236.
Balling, Michael, 370.
Ballio, Anita, 123.
Ballio, Candida, 123.
de Balzac, Honoré, 237.
Band, Erich, 126. 190. 306. 318.
Band-Agloda, Olga, 60.
Bánffy, Nikolaus Graf, 370.
Bangert (Architekt) 128.
Barbier, Jules, 305.
Barbier, P., 305.
Barblan, Otto, 122.
Barby, Gerta, 173. 236.
Barck, Cornelius, 113. 304.
Bardas, Willy, 120.
Barinowa, Maria, 126.
Barth, Ernst, 232.
Barth, Richard, 123.
Bartolini, Lorenzo, 320.
Bartmuß, Richard, 246.
Bartram, Robert, 115.
Bartsch, Gertrud, 383.

Bartsch, H., 238.
Bartsch, Rudolf Hans, 54. 369. 373.
v. Bary, Alfred, 189. 250. 304. 378. 382.
Basil, Friedrich, 372.
Basil, Hans, 240.
Basilides, Marie, 371.
Bassermann, Florence, 183.
Bataille, Henry, 372. 373.
Batalla 189.
Batka, Richard, 54. 238. 369. 373.
Batteux, Hans, 240.
Battisti, Franz, 174.
Battistini, Mattia, 52. 306.
Baudelaire, Charles, 316.
Bauer, Erna, 175.
Bauer, Harold, 125.
Bauernorchester (Lemberg) 252.
Baum, Richard, 113.
Baur, Toni, 123.
v. Baußnern, Waldemar, 126. 318.
Bayrhammer, Max, 381.
Bechstein, C., 374.
Bechstein (Sänger) 50. 51.
Beck, O., 209.
Becker, Albert, 374.
Becker, Elisabeth, 245.
Becker, Gottfried, 112. 304. 369.
Becker, Hugo, 121. 168.
Becker, Otto, 120.
Becker, Reinhold, 374.
Beecham, Thomas, 115.
Beer, Max Josef, 128 (Bild).
Beer-Walbrunn, Anton, 383.
van Beethoven, Karl, 356.
van Beethoven, Ludwig, 3 ff (Eine Jugendsymphonie B.s). 21 ff („Leonoren"-Fragen). 36 ff (B.-Studien. III: Die Vogelstimmen in der „Szene am Bach"; IV: Die Höhepunkte im Beethoven'schen Schaffen). 40 ff (B.s zweiter Liebesbrief). 46. 54. 55. 57. 58. 59. 61. 62. 63. 64 (Bilder). 68. 71. 72. 73. 76. 118. 119. 120. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 134. 145. 147. 148. 149. 151. 164. 166. 177. 178. 180. 181. 182. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 198. 199. 209. 229. 242. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 251. 252. 253. 254. 255. 262. 263. 265. 269. 271. 272. 273. 275. 276. 277. 300. 304. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 351. 354. 356 ff (Einige Bemerkungen zur 2. Auflage von B.s Sämtlichen Briefen). 374. 375. 376. 378. 379. 380. 381. 382. 383.
Behm, Eduard, 56. 118. 311.
Behn, Fritz, 128.
Behr, Hermann, 181. 379.
Behrends, Leopold, 311.
Bekker, Paul, 64. 199.
Beklemischeff, Gregor, 244.
Belina, Stefan, 383.
Bell, Eduard, 192.
Bellincioni, Gemma, 177. 254. 256.
Belling, E., 317.
Bellingardi, Giuseppe, 119.
Bellmann, C. M., 254.
Bellwidt, Emma, 248. 379. 380.
Bemmann, O., 246.
Bender, Paul, 48. 52.
Bender-Schäfer, Franziska, 236.
Benedictus, E., 381.
Bengell, Else, 237.
Bennett, William Sterndale, 143.
Benzinger, Adolf, 126. 318.
Berber, Felix, 59. 248. 313.
Berend, Fritz, 316.
Berger, Rudolf, 172.
Berger, Wilhelm, 56. 177. 311.
Berger-Rilba, Isa, 120.
Bergmann, Bruno, 183.
Bergmann, Fritz, 176.
Bergmann (Pianist) 125.
Bergwein, Marie, 377.
Berkowski, Herman, 246. 254.
Berlioz, Hector, 56. 61. 62. 75. 123. 124. 165. 166. 177. 183. 189. 190. 192. 200. 233. 247. 249. 317. 364. 374. 382.
Bertram, Käte, 311.
Berwald, Franz, 186. 247.
Berzwiczy (Sängerin) 371.
Besserer, Erika, 245.
Betzler, Gertrud, 190.
Beyer-Hané, Hermann, 245.
Beyle, Léon, 373.
Bezemer, Georg, 184.
Biber, H. F., 302.
Bieler, August, 181.
Biehl 235.
Bier, Franz, 114.
Bierbaum, O. J., 367.
Bihar (Sänger) 371.
v. Binzer, Erika, 61. 62. 122. 375.
Birchall 358.
Birkigt, Hugo, 252.
Birkigt-Trio 252.
Birnbaum, Alexander Z., 63. 319.
Bischof, Ferdinand, 380.
Bischoff, Hermann, 243. 246.
Bischoff, Johannes, 255.
Bitter, Karl Hermann, 153.
Bittner, Julius, 49. 50. 51. 52 ff („Der Bergsee". Uraufführung in Wien). 117. 172. 238.
Bizet, Georges, 243. 247.
Blanco-Recio, J., 180.
Bland, Elsa, 175.
Blanquart, Gaston, 179.
Bläser-Vereinigung, Frankfurter, 60. 315.
Bläservereinigung (Weimar) 127.
Blauvelt, Lillian, 187.
Blech, Leo, 116. 118. 248.
Bleyle, Carl, 60. 61. 122. 126. 249. 315. 317.
Blinow, Lise, 317.
Blitar, Marie, 375.
Blockx, Jan, 304. 382.
Bloem, Walter, 240.
Bloomfield-Zeisler, Fannie, 186. 242. 254. 376.
Blösch-Stöcker, Adele, 192.
Blumenthal, Oskar, 307.
Blüthner-Orchester 178. 179. 243. 244. 255. 308. 309. 310. 311. 375.
Boccherini, Luigi, 121. 383.
Böck, W., 189.
Böcklin, Arnold, 243.
Bodanzky, Artur, 51. 62. 239. 253. 318.
Bodmer, Johann Jakob, 371.
Boehe, Ernst, 178. 188.
Boehm, Adolph P., 121. 171.
Boehm, Josef Daniel, 64.
Boehm-van Endert, Elisabeth, 173. 304.
Boennecken, Lucy, 239. 373.
Boepple, Paul, 122.
de Boer, Willem, 377.
Boerlage-Reyers, Charlotte, 183. 382.
Böhling, Lina, 173.
Bohm, Anna, 375.
Bohnen, Michael, 49.
Bohuß, Irene, 175.
Boieldieu, F. A., 269.
du Bois-Reymond, Emil, 134.
Bokemeyer, Elisabeth, 122. 176.
Bommer, Martha, 175.
Bonci, Alessandro, 231.
Bonnet, Joseph, 255. 316.
Borchard, Adolphe, 126. 309.
Bordes, Charles, 316.
le Borne, Fernand, 239.
Börner, Kurt, 309.
Borodin, Alexander, 187. 188. 236. 243. 253. 373.
Borregard, Max, 176.
Bos, Coenraad V., 177. 180. 381.
Bosch, Catharina, 185.
v. Bose, Fritz, 177. 315.
Bosetti, Hermine, 175. 239. 372.
Bosquet (Pianist) 120.
Bossi, Enrico, 62. 126. 176. 377. 379.
Bottermund, Hans, 121. 180.
Le Boucher, Maurice, 316.
Bouilly, J. N., 23.
Bozzano (Sänger) 115.

Brahms, Johannes, 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 73. 74. 76. 77. 118. 119. 120. 124. 125. 126. 127. 137. 164. 168. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 207. 209. 241. 242. 244. 247. 248. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 280. 281. 298. 307. 308. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 364. 367. 374. 378. 379. 380. 382. 383.
Brahms-Verein (Berlin) 311.
Brandes, Friedrich, 62. 315.
Brandt, Robert Th., 256.
Braun, Carl, 173.
Braun, Friedrich, 238. 305.
Braunfels, Bertele, 62.
Braunfels, Walter, 62. 189. 191. 253. 316. 318. 380.
Brause, Hermann, 58. 382.
Brecher, Gustav, 114. 238.
Breitenfeld, Richard, 237. 379.
Breitkopf & Härtel 3. 5. 10. 78. 79. 80. 128. 142. 144. 171. 182.
Breitner, Ludwig, 58. 245.
Brentano, Clemens, 233.
Breslauer, Martin, 357.
Bressler-Gianoli (Sängerin) 381.
Breuer, Hans, 53.
v. Breuning, Christoph, 20.
v. Breuning, Eleonore, 22.
Breuning, Gunna, 124. 380.
v. Breuning, Stephan, 22.
de Bréville, Pierre, 316.
Brieger, Eugen, 58. 243.
Brinkmann, Rudolf, 237.
Brode, Max, 251.
Brodersen, Friedrich, 48. 52. 239. 253.
Brohly (Sängerin) 373.
Bromberger, David, 312.
v. Bronsart, Ingeborg, 172.
Brown, Eddy, 119. 181.
Bruch, Max, 59. 184. 187. 376. 381.
Bruch, Wilhelm, 189.
Bruckner, Anton, 62. 74. 122. 127. 181. 182. 184. 185. 242. 252. 255. 280. 298. 302. 309. 313. 314. 379. 383.
Bruhn (Sängerin) 61.
Brüll, Ignaz, 240. 241. 370.
Brun (Sängerin) 238.
Brünner, Geschwister, 254.
Brünner, Henriette, 188.
Brünner, Marianne, 188.
Brünner, Steffi, 188.
Bruno, Georg, 172.
de la Bruyère, Olga, 382.
Brzezinski, Fr., 319.
Brzobohaty (Kapellmeister) 117.
Bücher, Karl, 230.
Buck, Rudolf, 56.
Buhlig, Richard, 246.
Bülau, Wolfgang, 59.
v. Bülow, Hans, 29. 32. 70. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 99. 100. 230. 242. 290. 298. 364.
v. Bülow, Werner, 369.
Bulytschew, W., 253.
Bumcke, Gustav, 127. 243.
Bunk, H., 256.
Bünte, Charles, 376.
Bürger, Anton, 55. 177. 186.
Bürger, Fritz, 59.
Bürger, Gottfried August, 23.
Burghold, Julius, 79.
Burgstaller, Siegfried, 380.
Bürke, Gustav, 245.
Burkhardt, Max, 240 („Das Moselgretchen". Uraufführung in Schwerin).
Burmeister, Richard, 57.
Burmester, Willy, 54. 62. 168. 177. 181. 182. 184. 190. 255. 383.
Burrian, Emil, 117.
Burrian, Karl, 125.
Bürstinghaus, Ernst, 236.
Busch, Adolf, 122. 124.
Busch, Fredy, 175.
Busch, Fritz, 122. 319.
Busch, Wilhelm, 181.
Busoni, Ferruccio, 57. 242. 244. 254. 317. 319. 334. 376.
Butt, Clara, 312. 383.
Buxbaum, Friedrich, 256.
Byard, Theodore, 246. 381.
Byleveld, Sophie, 381.
Byron, Lord, 188. 306. 367.
Caccini, Giulio, 189.
Cäcilienverein (Frankfurt a. M.) 60. 380.
Cäcilienverein (Hamburg) 70. 249.
Cäcilienverein (Wiesbaden) 63.
Cahier, Charles, 124. 127. 252. 316.
Cahill, Thaddäus, 338.
Cahnbley-Hinken, Tilly, 182. 183. 315.
Cahn-Speyer, Rudolf, 278. 279. 280. 281. 282. 283.
Cain, Henri, 369.
Cairati, Alfredo, 60. 188.
Calascione (Kapellmeister) 355.
Callwey, Franziska, 113. 305.
Calo, Esperanza, 122.
Capet, Lucien, 253.
Capet-Quartett 119. 189. 248. 253. 255. 379.
Caplet, André, 317.
Caponsacchi, Marguerite, 182.
a cappella-Chor (Haag) 382.
a cappella-Chor, Hausburgscher, 251.
Carafa, Michele, 265.
Carpani 272. 273. 276.
Carré, Albert, 372.
Carré, Marguerite, 373.
Carreño, Teresa, 55. 59. 61. 187. 255. 374. 379. 381. 382. 383.
Carreras, Maria, 316. 376.
Caruso, Enrico, 116. 231.
Carvalho (Theaterdirektor) 267.
Casals, Pablo, 183. 184. 187. 189. 252. 314. 318. 319.
Casella, Alfredo, 317.
Casper, Ferdinand, s. Totenschau XI. 8.
Catalan (Sängerin) 115.
Catoire, J. L., 246.
v. Catopol, Elise, 305.
Cavalieri, Lina, 115. 306.
Cavallery, Walter, 58.
Cazadesus, Henri, 374.
Cecilia (Haag) 184.
Ceretta, Ricardo, 185.
Ceretta (Sängerin) 185.
Cervantes, Maria, 119.
Cervi-Caroli (Sängerin) 52.
Cetwinski, St., 252.
Chabap, Nadia, 312.
Chabran, Francesco, 168.
Chaigneau-Trio 317.
Chamberlain, H. St., 289.
v. Chamisso, Adelbert, 229.
Chassaing, Ninette, 189.
Chatham, William Pitt, 246.
Chausson, Ernest, 122.
v. Chavanne, Irene, 173.
Chemet, Renée, 377. 381.
Cherubini (Kapellmeister) 115.
Cherubini, Luigi, 23. 29. 255. 269. 270. 320 (Bild).
Chessin, Alexander, 126. 243.
Chevillard, Camille, 179.
Chicago Symphony Orchestra 378.
Chmel, Ottokar, 240.
Chodowiecki, Daniel, 128.
Chop, Max, 54.
Chopin, Frederic, 54. 59. 119. 126. 178. 179. 185. 186. 187. 246. 253. 310. 312. 317. 367. 374. 375.
Chor, Gemischter (Zürich), 63.
Chor, Philharmonischer (Berlin), 177.
Chor, Philharmonischer (Leipzig), 61.
Chor, Philharmonischer (Wien), 191.
Chor-Schulverein (München), 63.
Chorverein, Evangelischer (Wien), 70.
de Choudens, Paul, 239.
Christie, Winifred, 119.
Chybinski, Adolf, 55.
Cimarosa, Domenico, 273.
Clairmont, Dora, 377.
Clark, Charles, 188.

Classical Concert Society 187.
Clément, Adèle, 308.
Clement, Edmond, 378.
Clement (Geiger) 356.
Clementi, Muzio, 145.
Clerc, Marcel, 183. 315.
Clerc-Büsing 183. 315.
Cloß, Margarete, 126. 376.
Closson, Ernest, 310.
Closson, Louis, 58.
Coates, Albert, 52. 317. 318.
Coini, Jaques, 115.
Colberg, Paul, 244. 246.
Colombo, Ebe, 316. 375.
Colonne-Konzerte 189. 316.
Concertgebouw-Orchester (Amsterdam) 176. 184. 382.
Concerts populaires (Brüssel) 120. 181.
Conrad, W., 243.
Conrat, Hugo, 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28.
Conried, Heinrich, 116.
Conus, Ceorg, 246.
Cordes, Sofie, 172. 176.
Cords, Gustav, 311.
Corelli, Arcangelo, 187. 253.
Corfield-Mercer, Arthur, 370.
Corinth, Lovis, 281.
Cornelis, Evert, 176.
Cornelius, Peter, 55. 218. 229. 255.
Cornelius, Peter (Maler), 384.
Cornelius, Peter (Sänger), 50. 238.
Cortolezis, Fritz, 253.
Cortot, Alfred, 125. 176. 182. 184. 189. 250. 251. 319.
Cossart, A. L., 127.
Coßmann, Bernhard, 76.
Costa, Franz, 174.
Couché 192.
Couperin, François, 283.
Courbet, Gustave, 191.
Coventgarden-Oper 50.
Cowen, Frederic, 252.
Craft, Marcella, 175.
Cramer, Joh. Benedict, 145.
Cranach, Lukas, 280.
Cranz, Aug., 78.
Cremieux 346.
Crickboom, Matthieu, 120.
Cruciger, Curt, 175.
v. Czuka, Bela, 119. 246. 309. 377.
Culbertson, Sascha, 182.
Culp, Julia, 125. 188. 251. 253.
Cupis, François, 168.
Czerny, Karl, 149.
Daghofer, F., 306.
Dahm, Sofie, 59.
Dähne-René, Marta, 311.
v. Dalnoky, Margit, 377.
v. Dameck, Hjalmar, 58.
Damrosch, Walter, 125.
Danhauser, Johann, 64.
Dankewitz, Elsa, 126. 179. 186. 243. 376.
Danse, J., 115.
Darwin, Charles, 230.
David, Ferdinand, 302.
Davies, Fanny, 187.
Dawidow, Carl, 318.
Debogis, Marie-Louise, 192. 249. 254.
Debussy, Claude, 61. 62. 63. 114. 125. 171. 174. 176. 183. 234. 236. 246. 247. 248. 249. 252. 254. 255 256. 315. 316. 317. 319. 377. 378. 382.
Decker, Jaques, 172.
Decker, Stefan, 64.
Deetjen, Gottfried, 192.
Dehelly, Geneviève, 120.
Dehmel, Richard, 180. 302. 314.
Dehmlow, Hertha, 120. 251. 309. 375. 376.
Deiters, Hermann, 199.
Delacroix, Eugène, 281.
Delaunois, Raymonde, 316.
Delibes, Léo, 172.
Delius, Frederick, 56. 57.
Delmas, Jean François, 255.
Delna (Sängerin) 373.
Delvard, Marya, 113.
Demetriescu, Theophil, 311.
Demmers, Wilhelmine, 375.
Demokrit 230.
Denera, Erna, 375.
Denys, Simon, 176.
Denys, Thomas, 60. 189. 190. 382.
Desjoyeaux, Noel, 120.
Dessau, Bernhard, 188. 245.
Dessoir, Susanne, 125. 248. 254. 318. 382.
Deutsch, Piet, 179.
Deutsches Theater, Neues (Prag), 116.
Devera, Jeanne, 113.
Devrient, Eduard, 306.
Dewett, A., 253.
Dhont, Martine, 381.
Dickenson, Mary, 57.
Diederichs, Frères, 317.
Diefenthaler, Else, 182.
Diemer, Louis, 189.
Diener, Fritz, 173.
Dietrich, Hildegard, 377.
Dietrichstein, Moriz Graf, 356.
Dietz, Johanna, 121. 246. 313.
Dillmann, Alexander, 189. 250. 378. 382.
Didur, Adam, 175.
Dinart (Pianistin) 118.
v. Dittersdorf, Karl, 178. 366.
Dobosz, Adam, 175.
Doenges, Paula, 305.
v. Dohnanyi, Ernst, 120. 184. 185. 188. 244. 303. 380.
Dohrn, Georg, 181. 378. 379.
Dolega-Kamienski, Lucian, 251.
Doles, Johann Friedrich, 229.
Dolzycki, Adam, 375.
Donalda, Pauline, 313. 382.
Donizetti, Gaetano, 238.
Donnell, Fr., 57.
Dopper, Cornelis, 176.
Doret, Gustave, 382.
Dornbusch, Max, 240.
Dorner, Hans, 189.
Draeseke, Felix, 76. 126. 245. 309 („Christus"-Uraufführung in Berlin). 310. 376.
Dransfeld, L., 378.
Drechsler, H., 302.
Drésa (Maler) 239.
van Dresser, Marcia, 114.
Drewett, Norah, 57. 252. 254. 381.
Drobisch, Moritz Wilhelm, 334.
Dron, Marthe, 317.
Drouker, Sandra, 124.
Droysen, Else, 179.
Droysen, Joh. Gustave, 69.
Druscovich, W., 379.
Dubois, Marie, 245.
Dukas, Paul, 62. 113 („Ariane und Blaubart." Deutsche Uraufführung in Frankfurt). 114. 167. 177. 183. 305.
Dumesnil, Maurice, 60. 122. 180. 183. 383.
Duparc, Henri, 61. 176. 316.
Dupont, Gabriel, 315.
Durant 120.
Durigo, Ilona, 58. 176. 186. 251. 313.
Durigo (Opernsängerin) 371.
Durosoir, Lucien, 120.
Dürr 123.
Dussek, Ladislaus, 145. 150.
Dux, Claire, 172.
Dvořák, Antonin, 59. 121. 122. 123. 125. 182. 188. 189. 243. 244. 247. 248. 253. 315. 319. 375. 377. 381. 382. 383.
van Dyck, Ernest, 63. 118.
Ebell, Hans, 311.
Ebert, Alfred, 40. 42.
Ebert-Buchheim, Eduard, s. Totenschau XI. 9.
Eccard, Johann, 54.
Eccarius, Heinrich, 381.
Eden, Margaret, 180.
Eger, Paul, 239.
Egidi, Arthur, 178.
Egenieff, Franz, 49. 59. 60. 188. 252. 304.
Ehlert, Louis, 78.
Ehrhardt-Sedlmaier, Josephine, 115.

Ehrlich, Rosa, 187.
Eibenschütz, José, 123. 319.
v. Eichendorff, Joseph Frhr., 229.
Eickemeyer, Willy, 379.
Eisele, Anny, 383.
Eisenberger, Severin, 59. 61. 183. 185. 248. 252. 254. 255. 382.
Eisenberger-Trio 59.
Eisoldt & Rohkrämer 334.
Elb, Margarete, 181. 369.
Elgar, Edward, 60. 177. 181. 185.187.251.252.254.319.378.
Ellger, Hilde, 251.
Ellmenreich, Erna, 52. 176.
Elman, Mischa, 51. 57. 124. 186. 187. 188. 248. 307. 318.
Él-Tour, Anna, 248. 254.
Encke (Pianistin) 255.
af Enehjelm, A., 250.
Eneri, Irene, 317. 318.
Enesco, Georges, 58. 190.
Engel, G., 334.
Engelke, Bernhard, 153.
Engelke, Otto, 304.
Engell, Birgit, 248.
Engert, Franz, 182.
Englerth, Gabriele, 172. 369.
Enna, August, 112.
Epstein, Julius, 70.
Erb, Karl, 372.
Erb, M., 188.
v. Erdberg, Matthias, 311.
Erdödy, Gräfin, 356.
Erdös, Richard, 114. 237.
Erhardt, Alma, 186.
Erik, Eugen, 245.
Erlanger, Fr., 187.
Erler-Schnaudt, Anna, 60. 62. 183. 380.
Ermold, Ludwig, 173.
Ernest, Gustav, 41.
Ernst, H. W., 207.
Ertel, Paul, 57.
Espenhahn, Fritz, 375.
Essipoff, Annette, 126. 253.
Exaudet 168.
Excelsior (Haag) 382.
van Eyken, Heinrich, 179. 180.
Faas, Mildred, 377.
Faerber, Margarete, 251.
Fährmann, Hans, 312.
Fanto, Leonhard, 173.
Farrar, Geraldine, 116. 378.
Fasch, Karl Friedrich, 323.
Fauré, Gabriel, 182. 243. 316.
Favre, Walter, 172. 181.
Fay, Maude, 175.
Fehrs, Joh. Hinrich, 243.
Feinhals, Fritz, 47. 48. 304. 315.
Feith, Alfred, 62.
Feld, Kalman, 32.
Felix, Benedikt, s. Totenschau XI. 12.
Felledy, Berta, 114.
Felmy, Max, 239.
Fenten, Wilhelm, 239. 380.
Ferdinand, Prinz v. Preußen, 144.
Fergusson, George, 180.
Ferrari, Gustave, 179.
Feuerbach, Anselm, 281. 384.
Feuermann, Sigmund, 187. 375.
Fiebig, Hugo, 181. 379.
Fiegner, Medea, 306.
Field, Flora, 61. 123. 183. 309.
Field, John, 145.
v. Fielitz, Alexander, 247.
Finckh, Ludwig, 302.
Findeisen, Albin, 186.
Fink-Binder, Mizzi, s. Totenschau XI. 11.
Fiora, Caroline, 173.
Fischberg, Jascha, 310.
Fischenich, Prof., 19. 20.
Fischer, Albert, 309. 376.
Fischer, Franz, 62. 175.
Fischer, Julius, 302.
Fischer, Richard, 58. 60. 182.
Fischer-Maretzki, Gertrud, 246.
Fister (Obermusikmeister) 382.
Fitelberg, Gregor, 55. 252. 256.
Fitzner-Quartett 55. 125. 308. 313.
Fladnitzer, Luise, 306.
de Flagny, Lucien, 122.
Flaischlen, Caesar, 233.
Flatz, Franz, 70.
Flatz, Ida, 70.
Fleisch, Maximilian, 60.
Fleischer, Arthur, 372.
Fleischer-Edel, Katharina, 183. 237.
Flemming, Fritz, 243.
Flesch, Carl, 57. 62. 118. 185. 187. 248. 251. 252. 254. 255. 312. 319.
Fleury, Alfred, 248.
v. Florentin-Weber, Paula, 112.
v. Flotow, Friedrich Frhr., 75.
Fokin, Michel, 236.
Folgmann, Emil, 245.
Forchhammer, Ejnar, 60. 79. 100. 101. 104. 289. 290. 291. 305.
Foresi 209.
Formes, Hertha, 173.
Forsell, John, 250.
Förstel, Gertrude, 51. 62. 380.
Förster, Georg, 113.
Förster, Josef B., 125.
Förstler, Wilhelm, 126.
Forti, Helena, 304.
Fönß, Johannes, 50. 51. 174.
Frahm, Hans, 371.
Franchetti, Alberto, 116.
Francillo - Kaufmann, Hedwig, 319.
Franck, Anna, 376.
Franck, César, 61. 118. 125. 167. 183. 184. 187. 188. 316. 375.
Fränkel, Ludwig, 172.
Frankenstein, Ludwig, 21.
Franko, Sam, 178. 308.
Franz, Robert, 57. 123. 169. 311. 313. 378.
Franz-Singakademie, Robert, 185.
Frauenchor (Straßburg) 255.
Frederich, Kurt, 49. 112.
Fredrich-Höttges, Vally, 60.
Freiburg, Otto, 240.
Frescobaldi, Girolamo, 365.
Freudenberg, Wilhelm, 165.
Freund, Grete, 306.
Freund, Maria, 181. 246. 379.
Frey, Emil, 56. 120. 318.
Freytag, Otto, 315.
Fried, Oskar, 191. 227. 242. 254. 314.
Fried, Richard, 240.
Friedberg, Carl, 60. 62. 182. 183. 186. 251. 255. 308. 313. 319. 375. 379.
Friedheim, Artur, 125.
Friedlaender, Max, 228.
Friedland, Martin, 249.
Friedman, Ignaz, 183. 188. 252. 310.
Friedrich der Große 128. 144. 152. 202. 245. 248. 252. 305. 312. 377. 380.
Friedrich Wilhelm II., König v. Preußen, 152.
Friedrich Wilhelm III., König v. Preußen, 64.
v. Frimmel, Theodor, 21. 356.
Frischer, Josef, 382.
Fritzsch, E. W., 94.
Frodl, Karl, 190. 255. 256.
Froelich, Louis, 122. 381.
Fröhlich, Alfred, 49.
Fröhlich-Förster, Hermine, 49.
Frommer, Paul, 238.
Fryer, Herbert, 188.
Fryer, Nathan, 310.
Fuchs, Adolph, 175.
Fuchs, Albert, 313.
Fuchs, Anton, 48. 239.
Fuchs, Richard, 247.
Fuchs, Robert, 301. 303.
Fulda, Ludwig, 307.
Funck, Therese, 122. 379.
Fürstner, Adolph, 79. 203. 225.
Furtwängler, Wilhelm, 190.
Furuhjelm, Erik, 250.
Fux, J. J., 301.
Gábor (Sänger) 371.
Gabrilowitsch, Ossip, 124. 176. 179. 181. 183. 188. 251. 311. 377.
Gade, Niels W., 74.
Gaertner, Anna, 178.
Gaertner, Walter, 50. 238.

Gaillard, Fritz, 381.
Gallet 172.
Galston, Gottfried, 318.
Ganghofer, Ludwig, 175.
Ganz, Rudolph, 244. 245. 315.
Garden, Katarina, 174.
Garden, Mary, 372.
Gärtner, Marie, 240.
Gates, Lucy, 115.
Gatti-Casazza, Giulio, 116.
Gaveaux, Pierre, 23. 24.
Gebert, W., 248.
Gebrath, Eugen, 51.
Gedalge, André, 127. 191.
Geisler, Paul, 254.
Geist, Karl, 126.
Geiße-Winkel, Nikolaus, 380.
Geißler, F. A., 238. 334.
Geller, Margarete, 58.
Gellert, Chr. Fürchtegott, 229.
Geminiani, Francesco, 63. 168.
Gentner, Karl, 114.
Gentner-Fischer, Else, 60. 237.
Gentz, Friedrich, 147.
Georg IV., König von England, 270.
Georges, Alexandre, 302.
Georgii, Walter, 126. 254. 318.
Gérardy, Jean, 57. 245. 374. 378.
Gerdes-Testa, Marie, 312.
Gerhardt, Elena, 123. 188. 189. 240. 378.
Gerhäuser, Emil, 52. 176. 306.
v. Gerlach, Arthur, 113.
Gernsheim, Friedrich, 55. 56. 248. 308. 381.
Gersdorfer, Auguste, 372.
Gerstenberg, Heinrich Wilhelm, 229.
Gesangverein, Duisburger, 183.
Gesangverein, Duisburg-Ruhrorter, 183.
Gesangverein, Hennigscher, 254.
Gesangverein, Rühlscher, 59. 313.
Gesellschaft der Musikfreunde (Berlin) 242.
Gesellschaft der Musikfreunde (Dresden) 247.
Gesellschaft der Musikfreunde (Hannover) 185.
Gesellschaft der Musikfreunde (Wien) 127. 191.
Gesellschaft für ästhetische Kultur (Frankfurt a. M.) 248.
Gesellschaft, Musikalische (Berlin), 179.
Gesellschaft, Musikalische (Dortmund), 379.
Gesellschaft, Musikalische (Köln), 124. 185.
Gesellschaft, Musikalische (Leipzig), 61. 186.
Gesellschaft, Musikhistorische (St. Petersburg), 126. 317.
Gesellschaft, Philharmonische (Helsingfors), 250.
Geßner, Franz, 307.
Gesterkamp, Jan, 123.
Gevaërt, F. A., 304.
Gewandhaus-Chor 61.
Gewandhaus-Konzerte (Leipzig) 61. 185. 186. 252. 382.
Gewandhaus-Orchester (Leipzig) 61. 315.
Gewandhaus-Quartett, Leipziger, 183. 383.
Geyer, Ludwig, 260.
Geyer, Marianne, 179.
Geyer, Stefi, 61.
Geyersbach, Gertrud, 182.
Giannatasio del Rio 356.
Giëmsa, Conrad, 378.
Giglio, Stefano, 62.
Gigout, Eugène, 167.
Gille, Karl, 185. 372. 382.
Gilson, Paul, 379.
Giordano, Umberto, 371.
Giotto 280.
Gipser, Else, 315. 375.
Gladitsch, Elly, 113.
Glasenapp, Carl Friedrich, 380.
Glazounow, Alexander, 52. 125. 187. 253. 316. 319. 383.
v. Glehn, Roda, 187.
Gleß, Julius, 240.
Glevicky (Sängerin) 371.
Glière, Reinhold, 61. 187.
Glinka, Michael, 125.
Gluck, Christoph Willibald, 33. 114. 123. 145. 169. 170. 199. 240. 264. 265. 268. 320. 342. 345. 351. 379. 382.
Gluck-Gesellschaft 171.
Gmeiner, Luise, 246. 383.
Gmür, Rudolf, 126.
Gnessin (Komponist) 318.
Godenne, Suzanne, 182. 374. 379.
Godowsky, Leopold, 118. 127. 181. 245. 253. 315. 374. 379. 381.
Godowski, Louis, 187.
Goehler, Georg, 28. 31. 61. 182. 186. 315.
Goethe, Johann Wolfgang, 21. 27. 37. 63. 114. 128. 167. 171. 201. 249. 286. 299. 318. 367. 374. 381.
Goethebund (Bremen) 181.
Goette, Elfriede, 59. 119. 124. 177. 181.
Goetz, Hermann, 114. 175. 181.
Goetz-Lévy, Gina, 179.
Goetze, Marie, 54.
Goldmark, Karl, 29. 61. 184. 188.
Goldner, Julia, 313.
Goldschmidt, B. A., 358.
Goldschmidt, Paul, 182. 183. 248. 317. 379.
Goldschmied, Richard, 188.
Göllerich, Gisela, 254.
Göllner, August, 302. 377.
Göllrich, Josef, 238.
Golther, Wolfgang, 79. 97. 98. 99. 100. 101. 104. 255. 289.
v. d. Goltz (Generalleutnant) 190.
Goodson, Katharina, 187. 188.
van Gool, Marcel, 120. 246.
van Gorkom, Jan, 304. 312.
Gorter, Albert, 188.
Gothia (Graz) 184.
Gotthard 78.
Gottlieb, Eugen, 49. 304.
Göttmann, Adolf, 79.
Gottscheid, Franz, 175.
Götz, Karl, 255.
Gounod, Charles, 49. 61. 209.
Goya, Francisco, 281.
Grabert, Martin, 375.
Grädener, Caroline, 67. 68.
Grädener, Henriette, 67. 72.
Grädener, Hermann, 67. 71. 72. 190.
Grädener, Hermann Heinrich, 67.
Grädener, Karl, 67.
Grädener, Karl Georg Peter, 67 ff (K. G. P. G. Zum 100. Geburtstag des Meisters am 14. Januar 1912). 128 (Bild).
Grädener, Sophie, 67.
Graeve, Anna, 316.
Grainger, Percy, 187. 315.
Gramatschikowa, Sina, 317.
Grammann, Carl, 123.
Grandaur, Franz, 112.
Granfelt, Hanna, 250.
Grassegger, Franz, 369.
Grau, Maurice, 116.
Graun, Karl Heinrich, 380.
de Greef, Arthur, 381.
Greef-Andriessen, Pelagie, 25.
Gregor, Hans, 53. 117. 241.
Gregori, Ferdinand, 51. 239.
Gregory, Elsa, 121.
Grell, Eduard, 313.
Grenzebachscher Frauenchor 120.
Gresser, Emily, 244. 309.
Grétry, A. E. M., 349.
Gretschaninoff, H., 248. 253.
Gretscher, Philipp, 182.
Greulich, Karl, 254.
Grevenberg, Julius, 371.
Grevesmühl, H., 190.
Grieg, Edvard, 60. 122. 123. 126. 183. 187. 209. 315. 381. 383.
Grillparzer, Franz, 21. 198. 381.
Grimm-Mittelmann, Berta, 61. 383.
Grimmelshausen 369.
Griswold, Putnam, 116.

Groebke, Adolf, 59. 239.
Gröër (Pianist) 256.
Gros, Maarten, 369.
Grosberg, Paula, 120. 124.
Groß, Carl, 115.
Großkopf, Markus, 371.
Groth, Klaus, 73.
v. Grothe, Toni, 58.
Gruber, Rudolf, s. Totenschau XI. 7.
Grümmer, Paul, 124.
Grümmer, Wilhelm, 117.
Grünberg, Max, 56. 310.
Grund, F. W., 70.
Grunewald, Matthias, 281.
v. Grunewaldt, Walter, 126.
Grünfeld, Heinrich, 179. 245. 311. 378.
Grüninger, Carl, 334.
Grützmacher, Friedrich, 247.
Guaita, Carlo, 185.
Gubitz, Friedrich Wilhelm, 229.
Guicciardi, Giulietta, 42.
Guilbert, Yvette, 179. 190.
Guilmant, Alexandre, 316. 320 (Bild).
Gulbranson, Ellen, 114.
Gundlach, Georg, 57.
Günzburg, Elsa, 61. 246.
Günzburg, Mark, 61. 246.
Gura, Hermann, 63. 120. 255.
Gura-Hummel, Annie, 51.
Gürtler, Hermann, 125.
Gürzenich-Konzerte 60. 61. 124. 185. 251. 315. 382.
Gürzenich-Quartett 124.251.315.
Guszalewicz, Alice, 50. 238.
Gutermann, Helene, 123.
Gütersloh, Alice, 240.
Gutheil-Schoder, Marie, 53. 122. 241. 256. 307.
Guttmann, Wilhelm, 181.
Gutzkow, Karl, 72.
Guzewski, A., 319.
de Haan, Willem, 241. 382.
de Haan-Manifarges, Pauline, 251. 382.
Haarklou (Komponist) 61.
Haas, Joseph, 61.
Haas, Philipp, 316.
Haase, Hans, 179.
Haberl, Benno, 117.
Haby, François, 199.
Häckel, Fritz, 253.
Hadenfeldt, Lilly, 245.
Hadwiger, Alois, 173.
Hafgren-Waag, Lilly, 239.
Hagel, Richard, 61. 172. 181. 369. 378. 383.
Hagemann, Milly, 62. 122. 123.
Hagin, Heinrich, 51. 238.
Hahn, Raynaldo, 61. 316.
v. Haken, Max, 59. 247.
Halbaerth, Bella, 48. 114.
Halévy, J. F. E., 261. 320 (Bild).
Hallwachs, Carl, 182.
Hallwachs-Zerny, Frida, 182.
Halm, August, 253.
Hamann-Quartett 246.
Hambourg, Mark, 376.
Hamilton (Komponist) 317.
Hamm, Adolf, 118.
Hammar, William, 174.
Hammer, Birger, 308.
Hammerstein, Oskar, 115.
Händel, Georg Friedrich, 123. 178. 189. 190. 241. 244. 300. 306. 313. 364. 383.
Handwerg, Wilhelm, 179.
Hannß, Conrad, 252. 377.
Hansen, Caecilie, 317.
Hansen, Emil Robert, 182.
Hansen, Peter, 59. 248.
Hansen-Schultheß, Claire, 117.
Hanslick, Eduard, 70. 353. 364.
d'Harcourt, Eugène, 305 („Torquato Tasso“. Erstaufführung in Genf).
Häring, John, 357.
Harkort, Elsbeth, 58.
Harmonie (Magdeburg) 252.
Harrison, Beatrice, 63. 125. 188. 244. 254. 255. 314.
Harrison, May, 63. 125. 244. 246. 254. 255. 314.
Harrold, Orville, 115.
Härtel (Architekt) 153.
Harty, Hamilton, 381.
Hartzer, Richard, 381.
Hartzer-Stibbe, Marie, 381.
Harzer-Müller, N., 177.
Hasse, Joh. Adolf, 178.
Hauff, C. F., 165.
Hauptmann, Moritz, 165.
Hausburg, Conrad, 251.
v. Hausegger, Siegmund, 56. 63. 118. 122. 123. 178. 243. 308. 309. 314.
Hausmann, Robert, 56.
Havemann, Gustav, 60. 182. 188. 313. 377.
Haydn, Joseph, 4. 5. 6. 7. 8. 19. 20. 55. 59. 61. 62. 63. 123. 148. 178. 182. 185. 187. 188. 209. 228. 229. 242. 248. 265. 274. 275. 307. 308. 309. 311. 313. 366. 379. 383.
Haym, Hans, 121. 313.
Hebbel, Friedrich, 73. 306.
Hecker, Sigmund, 236.
Hedler, Richard, 49.
Heermann, Hugo, 61. 248.
Heermann-van Lier-Streichquartett 120. 308.
Hegar, Friedrich, 56. 60. 182. 184. 374.
Heger, Robert, 54.
Hegner, Anna, 255. 311. 374.
v. Hegyi, Emanuel, 245.
Hehemann, Erika, 183. 248.
Heim, Melitta, 114.
Heim, Viktor, 184.
Heine, Heinrich, 201. 229. 233. 262. 299. 325.
Heinemann, Hans, 59.
Heinrich, Alexander, 188.
Heinse, Wilhelm, 199.
Heinze, Victor, 120.
Heiß, Wilhelmine, 182.
Hekking, Anton, 189.
Hekking, Gerard, 382.
Helberger, Bruno, 60. 122.
Helgar, Gustav, 176.
Hellmesberger, Josef, 137.
Helm, Theodor, 28. 30.
v. Helmholtz, Hermann, 334.
Helwig, Fred, 247.
Hempel, Frida, 172. 181.
Hempel, Fr. W., 247.
Henckel, Heinrich, 165.
Hennings, Betty, 67.
Hennings, Rudolf, 67.
Henry, Marc, 113.
Henschel, Georg, 184.
Hensel, Heinrich, 50.
Hensel-Schweitzer, Elsa, 173. 312.
Henselt, Adolf, 143.
Herckenrath, Ludwig, 58.
Herder, Joh. Gottfried, 137. 201. 247.
Hermann, Agnes, 190. 240.
Hermann, Paul, 181. 379.
Hermanns, Hans, 121. 252. 377.
Hermanns-Stibbe, Marie, 252.
Hermanns-Voget, Friedel, 377.
Hérold, L. J. F., 269.
Herold, Wilhelm, 49. 113. 172. 304. 312.
Herper, Frida, 115.
Herrmann, Margarete, 244.
Herz, Henri, 235.
v. Herzogenberg, Heinrich, 254. 255.
Hessemer, Sofie, 120.
Hesse, Richard, 62.
Heß, Myra, 381.
Heß, Willy, 177. 251.
Heß-Quartett 185. 242.
Heß-Rütschi, Carl, s. Totenschau XI. 12.
Heß van der Wyk, Theodor, 181. 182.
Heumann, Maria, 57.
Hey, Julius, 96.
Heyde, Erhard, 62. 124. 316.
Heyl, Nelly, 238.
Heyland, Artur, 180.
Heyse, Paul, 76.
Hildebrandt (Geiger) 122.
Hildenbrand (Architekt) 49.
Hilf, Christoph Wolfgang, siehe Totenschau XI. 8.

Hill, Carl, 165.
Hill, Tilia, 118. 176. 382.
Hill, Wilhelm, 165.
Hiller, Ferdinand, 272. 275.
Hiller, Joh. Adam, 229.
Himmel, F. H., 150.
Hinton, A., 187.
Hinze-Reinhold, Anna, 377.
Hinze-Reinhold, Bruno, 180. 377.
Hjorth, Rosa, 49.
Hirsch, Karl, 189.
Hirsch-Kauffmann, Mathilde, 57. 379.
Hirschberg, Elfriede, 180.
Hirt, Luise, 377.
Hirzel-Langenhan, Anna, 122. 316.
Hochheim, Paul, 172.
Hochschule für Musik (Mannheim) 62.
Hochstein, David, 187.
Höeberg, Georg, 315.
Hoehn, Alfred, 255. 312. 317. 382.
Hof- und Domchor, Kgl. (Berlin), 54. 255. 307. 375.
Hofbauer, Rudolf, 50. 51. 307.
Hoffmann, Baptist, 172.
Hoffmann, E. T. A., 202. 249. 262. 313.
Hoffmann, Hermine, 372.
Hoffmann, Lilly, 57. 179.
Hofgaard, Adelia, 377.
Hofkapelle (Braunschweig) 181. 378.
Hofkapelle (Bückeburg) 382.
Hofkapelle (Darmstadt) 182.
Hofkapelle (Dessau) 182.
Hofkapelle (Meiningen) 298. 313. 315.
Hofkapelle (Sondershausen) 189.
Hofkapelle (Stuttgart) 126. 190. 318.
Hofkapelle (Weimar) 127.
Hofmann, Alois, 113.
Hofmüller, Max, 52. 240.
Hoforchester (München) 253. 314.
Hoforchester (St. Petersburg) 126. 318.
Hoftheaterkonzerte (Dresden) 182. 247. 312.
Höhne, A., 242.
Holbrooke, Joseph, 176.
Holliday, Eugen, 126.
Hollstein, Friedl, 183. 315.
Holms, Ida, 175.
v. Holtei, Karl, 24.
v. Holten, Karl, s. Totenschau XI. 10.
Hölterhoff, Leila S., 244.
Holtschneider, Carl, 379.
Holtz, Hedwig, 378.
Holy, Karl, 240.
Holzbauer, Ignaz, 366.
Homburger 122.
Homilius, Gottfried August, 171.
van Hoogstraten 61. 63.
Hopf, Fritz, 177.
Höpfner, Albrecht, 29. 32.
Horaz 233.
Hörder, Käte, 182.
van Horen, Edmond, 375.
Horn, Camillo, 61. 316.
Horn-Behrends, Mara, 310.
v. Hornbostel, Erich, 230. 337.
Horstmann, Heinrich, 126.
Horwitz, Lucian, 248.
Hostater, Julia, 309. 316.
Hõttges, Richard, 49.
Huber, Hans, 118. 192. 369 („Der Simplicius“. Uraufführung in Basel). 374.
Huber-Anderach, Th., 383.
Huberman, Bronislaw, 247. 250. 318. 382.
Hubert, Carola, 311.
Hubl, A., 123.
Huch, Ricarda, 367.
Hugard, Jeanne, 239.
Hugo, Victor, 372.
Huml, Georg, 240.
Hummel, Joh. Nep., 64. 165.
Humperdinck, Engelbert, 50. 51. 112. 114. 116. 173. 175. 239. 315. 372. 373.
Hunold, Erich, 50.
Huré (Komponist) 317.
Hurlebusch, Conrad Friedrich, 178.
Huth, Claire, 180.
Hutt, Robert, 237.
Hutter, Herman, 60.
Hüttisch 248.
Hüttner, Georg, 121. 379.
Igumnow, Constantin, 245. 252. 318.
Inderau, Hermann, 241.
d'Indy, Vincent, 183. 189. 252. 317.
Inghelbrecht (Komponist) 317.
Ingres, J. A. D., 320.
Mac Innes, Campbell, 188.
Ipolyi, László, 119.
Ippolitow-Iwanow, M., 253.
Iracema-Brügelmann, Hedy, 52. 126. 176.
Irmer, H., 319.
Irrgang, Bernhard, 55. 57. 177. 244. 307. 374. 375.
Islaub, Hans, 238.
Isori, Ida, 184. 254.
Istel, Edgar, 142. 176. 320. 349.
Ix, J., 251.
Jäger, Rudolf, 306. 383.
Jahn, Karl, s. Totenschau XI. 11.
Jahn, Otto, 69. 119. 356.
Jahn-Ruban, Anna, 253.
Janczewska-Rybaltowska, Zofia, 375.
Janssen, Julius, 121. 379.
Jaques-Dalcroze, Emile, 114. 179.
Jaques-Dalcroze, Nina, 179.
Järnefelt, Armas, 174.
Järnefelt, Maikki, 126. 250.
Javor (Sängerin) 371.
Jay, Marian, 381.
Jellouschegg, Adolf, 172. 181. 369.
Jelmoli, Hans, 248.
Jensen, Adolf, 180. 311.
Jeritza, Mizzi, 54. 241.
Jerschow (Sänger) 125.
Jeserich, Paul, 44. 45.
Jessen, Hermann, 174.
Jinkertz, W. M., 248. 249.
Joachim, Joseph, 69. 185. 242.
Jochimsen, Hugo, 246.
Johann, Erzherzog v. Österreich, 147.
St. John, Florence, s. Totenschau XI. 10.
Jonas-Stockhausen, Ella, 58. 119. 312.
Jones, Burne, 366.
Jongen, Joseph, 381.
Josef, Robert Ad., 247.
Josephson, Walther, 183.
Joutard-Loevensohn, Flora, 57. 178.
Jowien (Verleger) 78.
Jülich, Else, 175.
Jung, Helene, 319.
Jung, Rudolf, 239.
Jungblut, Albert, 180.
Jüngst, Hugo, 247.
Juon, Paul, 126. 177. 190. 312. 375.
Jurgenson, P., 367.
Jurisch, Hugo, 183.
v. Kaan, Heinrich, 125.
Kaehler, Willibald, 240.
Kaempfert, Max, 248. 381.
Kafka 4.
Kahler, Margarete, 172.
Kahl-Decker (Pianistin) 189.
Kahn, Robert, 55. 56. 57. 168. 245. 375.
Kaiser, Alfred, 114. 172.
Kaiser, Georg, 268.
Kajanus, Robert, 250.
Kalbeck, Flore, 379.
Kalbeck, Max, 298.
Kalischer, Alfr. Chr., 199.
Kallenberger, Adolf, 179.
Kammermusikverein (St. Petersburg) 126.
Kammermusikverein, Deutscher (Prag), 125. 383.
Kammermusikverein, Tschechischer (Prag), 125.
Kammermusik-Vereinigung (Darmstadt) 182.

Kammermusikvereinigung der Kgl. Kapelle (Berlin) 55. 245.
Kammermusik-Vereinigung, Neue (München), 62.
Kämpf, Karl, 243.
Kämpfert, Anna, 60. 184.
Kämpfert, Max, 183.
Kant, Hermann, 239.
Kant, Immanuel, 201.
Kapelle, Kgl. (Berlin), 54. 118. 308. 374.
Kapelle, Kgl. (Dresden), 121. 182. 312.
Kapelle, Kgl. (Hannover), 185. 382.
Kapelle, Symphonische (Moskau), 253.
Kaplan, Bessie Birdie, 377.
Kapp, Julius, 261.
Kappel, Gertrud, 174.
Karganoff, Genari, 168.
Karg-Elert, Sigfrid, 55. 181. 301.
Karlowicz, M., 252.
Karsavina, Thamar, 51. 236.
Kase, Alfred, 50. 61. 182. 186. 383.
v. Kaskel, Karl, 49. 50. 113. 238.
Kasner, Jacques, 377.
Kauffmann, Fritz, 61. 374.
Kaufmann, Else, 311.
Kaufmann, Marie, 244.
Kaufmann (Sänger) 49.
Kaun, Hugo, 55. 243. 245. 254.
Keil, Wanda, 57.
Keiper, Hermann, 61.
Keiper, Ludwig, 61.
Keitel, Fr. Wilhelm, 311. 312. 315.
Keller, Hermann, 126.
Kellert-Trio 317.
van Kempen, Jacques, 382.
Kenebijn, Marius, 184.
Kennedy, Daisy, 187.
Kerner, Justinus, 229.
Kerntler, Jenö, 378.
Kerwin (Sängerin) 369.
Kessissoglu, Angelo, 126. 182.
Kestenberg-Trio 58.
Ketten, Leopold, 114.
Kettner, Anna, 305.
v. Keußler, Gerhard, 125.
Kiefer, Heinrich, 122. 189.
Kiel, Friedrich, 234.
Kielarski, Stanislaus, 313.
Kienzl, Wilhelm, 52. 53. 54 („Der Kuhreigen". Uraufführung in Wien). 238. 369. 370. 371. 372. 373.
Kiess, A., 176.
Kindler, Jan, 252.
Kirchenchor, Akademischer (Straßburg), 255.
Kirchenchor, Evangelischer (Krefeld), 251.
Kirchenchor St. Dionys (Krefeld) 251.
Kirchhoff, Walter, 121. 255. 314.
Kirchner, Hugo, 112. 370.
Kirchner, Theodor, 77.
Kirschner, Ludwig, 239.
Kiß, Johanna, 181. 251.
Kittel, Bruno, 310. 376.
Kittel, Paul, 239.
Kittelscher Chor, Bruno, 309. 376.
Kiurina, Berta, 307.
Klafsky, Katharina, 290.
Klanert, Paul, 55.
Klarmiller, Fritz, 236.
Klasen, Willy, 119.
Klauber, Ruth, 120.
Klausner, Otto, 176.
Kleffel, Arno, 79.
Klein, Franz, 64.
Klein, Julius, 52. 239.
Klemperer, Otto, 254. 314.
v. Klenau, Paul August, 60. 379. 380.
Klengel, Hildegard, 255. 375.
Klengel, Julius, 177. 181. 186. 315.
Klengel, Paul, 315.
Klindworth, Karl, 96. 97. 98. 99.
Klinghammer, Erich, 306.
Klingler, Fridolin, 311.
Klingler-Quartett 55. 190. 242. 252. 254. 308. 313. 375. 382.
Klob, Karl Maria, 366.
Klopstock, Friedrich Gottlieb, 310. 371. 376.
Klose, Amélie, 316.
Klose, Friedrich, 316. 371. 374.
Klum, Hermann, 188. 316.
Knauer, Georg, 62.
Knoche, E., 378.
Knote, Heinrich, 175. 316. 372.
Koch, Emma, 57.
Koch, F., 246.
Koch, Friedrich E., 58. 307. 375.
Koch, Geschwister, 181.
Koch, Josef, 384.
Kochanski, Paul, 186.
Kochanski, Waclaw, 119. 252.
v. Köchel, Ludwig Ritter, 61. 379.
Kochenrath, Klara, 381.
Kocian, Jaroslaw, 252.
v. Koczalski, Raoul, 63. 247. 254. 381.
Kodaly, Zoltán, 309.
Koechlin, Charles, 317.
Koegel, Martin, 115.
Koehler, Chas, 126.
Koenen, Tilly, 61. 123. 127. 179. 182. 184. 185. 244. 312. 381.
Koessler, Maurice, 255. 309.
Kogel, Gustav, 63.
Kohl, Leonhard, 55.
Köhler, Louis, 78.
Köhler-Haussen, F. E., 244. 246.
Kohmann, Anton, 61. 248.
Kolo Muzyczne (Lemberg) 252.
Konewsky, Eugenie, 120.
Konewsky-Quartett 377.
König, Lucie Alice, 58.
König, Meta, 121.
König, W., 123.
Könnemann, Arthur, 246.
Konservatoriumskonzerte (Brüssel) 182.
Konta, Robert, 53 („Der bucklige Geiger". Uraufführung in Wien).
Konzert, Akademisches (Jena), 4.
Konzerte, Philharmonische (Berlin), 54. 118. 242. 307. 374.
Konzerte, Philharmonische (Bremen), 59. 181. 312.
Konzerte, Philharmonische (Dortmund), 121.
Konzerte, Philharmonische (Dresden), 59. 183. 312.
Konzerte, Philharmonische (Hagen i. W.), 249.
Konzerte, Philharmonische (Hamburg), 122. 249.
Konzerte, Philharmonische (Leipzig), 61. 252. 383.
Konzerte, Philharmonische (Prag), 125. 254.
Konzerte, Philharmonische (Warschau), 319.
Konzerte, Philharmonische (Wien), 191.
Konzertgesellschaft (Barmen) 241.
Konzertgesellschaft (Hagen i.W.) 248.
Konzertgesellschaft (Krefeld) 251.
Konzertverein (München) 62. 124. 176. 188. 254. 316. 383.
Konzertverein (Rostock) 255.
Konzertverein (Wien) 127. 191.
Kopfermann, Albert, 3. 40.
Kopp, Fulda, 114.
Koptjaew, A., 318.
Körner, Julie, 239.
Körner, Theodor, 146. 147.
Korngold, Erich W., 126. 127. 172. 182. 185. 243. 252.
Koschny, Ernst, 178.
Koß, Karl, 174. 371.
Kossa (Sängerin) 305.
Kötscher, Hans, 118.
Kotelmann-Heese, Frida, 56.
Kothe, Robert, 382.
Kovarovic, Karl, 240.
Krähmer, Christian, 114.
Krakauer, Erich, 311.
Krarup-Hansen (Sängerin) 238.
Krause, Max, 379.

Kraus, Philipp, 304.
v. Kraus, Felix, 63. 121. 126. 182. 253.
v. Kraus-Osborne, Adrienne, 63. 121. 126.
Kraze, Eni, 240.
Krebs, Carl, 41. 42.
Krehbiel, H. E., 41.
Krehl, Stephan, 243.
Kreisler, Fritz, 60. 62. 63. 186. 188. 189. 250. 253. 254. 312. 317. 319. 375. 381. 383.
v. Kresz, Geza, 188.
Kretzschmar, Hermann, 142. 143. 151. 164.
Kreutzer, Conradin, 305.
Kreutzer, Leonid, 61. 179. 308. 311. 312. 381.
Kreuzchor (Dresden) 280.
Kreuzhage, Ed., 379.
Krey, Hildegard, 378.
Kriener (Sänger) 371.
Kroegel, Arnold, 124.
Kronacher, Else, 304.
Kronke, Emil, 246.
Krug-Waldsee, Josef, 62. 252.
Krüger, Gustav, 179.
Krull, Annie, 51.
Krumbhaar, Doris, 67. 68.
v. Krupka, Olga, 310.
Kruse, Wilhelm, 240.
Kschessinska (Tänzerin) 51.
Kühlborn, Heinrich, 313.
Kuhn, Paul, 189.
Kuhn-Brunner, Charlotte, 189.
Kuhn-Schreiber, Bea, 254.
Kuhnau, Johann, 153.
Kun, Cornelius, 304.
Künneke, Eduard, 175.
Küntzel, Martha, 179.
Kunwald, Ernst, 242.
Kunz, Elisabeth, 245.
Kuper, Emil, 253.
Kurfürsten-Oper (Berlin) 49.
Kursch, Richard, 179. 243.
Kurt, Melanie, 376.
Kusnezowa, Maria, 240. 318.
Kussewitzki, Sergei, 125. 253. 317. 318.
Kutschka, G., 309.
Kutzschbach, Hermann, 121. 182. 312.
Kwast, James, 180. 311.
Kwast-Hodapp, Frida, 62. 180. 251. 311. 313. 315. 376. 379.
van Laar, Louis, 57. 178. 309. 377.
Laber, Heinrich, 316.
Labia, Maria, 50. 113. 311. 319.
Lachner, Franz, 59.
Lacueille, C., 59. 248.
Lada, Janina, 60.
Laffitte, Leon, 62. 184. 186. 192. 246.
Lafont-Beyer-Trio 58. 120.
v. Lalewicz, Georg, 125. 184. 252.
Lalo, Edouard, 62. 187. 308.
Lambert, Lucien, 116.
Lambinon, Nicolas, 378.
Lambrino, Telemaque, 126. 247. 252. 315.
Lammfromm, V., 62.
Lamond, Frederic, 61. 62. 125. 181. 188. 189. 380. 382. 383.
Lamoureux-Konzerte 316.
Lampe, Walther, 57. 309.
Landesmann, Nadine, 248. 254.
Landmann, Arno, 253.
Landowska, Wanda, 63. 252. 253.
Langaard, Borghild, 50.
Lange, Hans, 60. 122. 183. 248.
Lange-Frohberg 185.
Lange-Müller, Peter Erasmus, 238.
Langendorff, Frida, 50.
Lanz, Heinrich, 51.
Laoureux (Pianist) 182.
di Lasso, Orlando, 54.
Lattermann, Theodor, 183.
Laub, Ferdinand, 70. 76. 165.
Lauenstein, Carl Ludwig, 319.
Laugs, Robert, 121. 248. 249.
Lauprecht-van Lammen, Mientje, 182. 312. 313.
Laurischkus, Max, 242.
Lauterburg-Gound, Elisabeth, 120. 192.
Lazzari, Sylvio, 372 („La Lépreuse". Uraufführung in Paris). 373.
Leclair, Jean Marie, 62. 168. 177.
Lederer, Joseph, 290.
Lederer, Felix, 62. 253.
Lee, Elisabeth, 58.
Lee, M. Cordelia, 375.
van Leeuwen, Dr., 119.
Leffler, Robert, 49.
Leffler-Burckard, Marta, 173. 255. 316.
Lefler, Mina, 241.
Lehár, Franz, 112. 306.
Lehmann, Lilli, 57. 247. 309. 376.
Lehrergesangverein (Berlin) 56. 374.
Lehrergesangverein (Breslau) 379.
Lehrergesangverein (Chemnitz) 246.
Lehrergesangverein (Dortmund) 121.
Lehrergesangverein (Frankfurt a. M.) 60.
Lehrergesangverein (Hannover) 382.
Lehrergesangverein (Leipzig) 315.
Lehrergesangverein (Mannheim) 62.
Lehrergesangverein (München) 253.
Lehrergesangverein (Nürnberg) 189.
Lehrergesangverein (Posen) 254.
Lehrergesangverein (Stettin) 255.
Lehrergesangverein (Zürich) 63.
Leichtentritt, Hugo, 120. 178. 364. 377.
Leimer, K., 185.
Leisner, Emmi, 61. 118. 126. 186.
Leisner, Johanne, 49.
Leistner, Margarete, 376.
Leitzmann, Albert, 40. 43. 44. 45.
Lekeu, Guillaume, 183. 315.
Lenéka 239.
v. Lengyel, Ernst, 377.
Lentz-Thomsen, Lisbeth, 247.
Lenz, Isidor, s. Totenschau XI. 11.
v. Lenz, Wilhelm, 42.
Lenzewski, Gustav, 151.
Leoncavallo, Ruggiero, 209. 299. 304.
Leonhardt, Robert, 241.
Lerner, Tina, 126. 187.
Leroux, Xavier, 311.
Leroy, Marie, 176. 383.
Leschetitzky, Marie Gabrielle, 188.
Leschetitzky, Theodor, 248.
Leßmann, Eva, 58. 254. 255. 314.
Leßmann, Otto, 79.
Lessing, Gotthold Ephraim, 23.
de Lestang, Paule, 317.
Leuer, Hubert, 53.
Levi, Ernst, 374.
Levi, Hermann, 304.
Leydhecker, Agnes, 182. 256. 311. 379.
Lhévinne, Joseph, 57.
Lhotsky-Quartett s. Sevčik-Quartett.
Liapunow, Sergei, 316. 381.
Lieban, Julius, 290.
Liebstoeckl, Hans, 369.
Liederkranz, Berliner, 179.
Liederkranz (Elberfeld) 122.
Liederkranz (Frankfurt a. M.) 60.
Liederkranz (Heidelberg) 123.
Liederkranz (Stuttgart) 126.
Liedertafel (Augsburg) 176.
Liedertafel (Elberfeld) 121.
Liedertafel, Basler, 374.
Liedertafel, Deutsche (Antwerpen), 118.
Liepe, Emil, 79. 80. 81. 83. 84. 85. 93. 94. 245. 284. 285. 286. 288. 309.
Liepmannssohn, Leo, 40.
Lietzmann, Kurt, 309.
v. Liliencron, Detlev Frhr., 302.
v. Liliencron, Rochus Frhr., 69.

Lilienthal, Herbert, 377.
Liljeblad, Ingeborg, 48.
Liman, Hans, 112. 369.
Limbert, Frank L., 60. 320.
Lindberg, Hellge, 377.
Lindelöf, Carl, 250.
Lindemann, Fritz, 58. 245. 308.
Lindner, Edwin, 316.
Lindner, Eugen, 182.
Lindsay, W., 184.
Lipkowska, Lydia, 240. 318.
Lippe, Johanna, 239.
Lipsius (Architekt) 153.
Lißmann, Eva Katharina, 188. 313.
Lißner, Claire, 49.
Liszt, Franz, 54. 56. 57. 58. 60. 61. 62. 76. 78. 85. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 143. 151. 164. 175. 176. 177. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 188. 189. 192. 200. 234. 241. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 301. 310. 312. 313. 317. 319. 364. 367. 374. 375. 376. 379. 381. 383.
Litta, Paolo, 184.
Litvinne, Felia, 318.
v. Lobkowitz, Anton Isidor Fürst, 149.
Locatelli, Pietro, 235.
Loeffler, Ch. M., 244.
Loevensohn, Marix, 57. 120. 178. 179. 243. 309. 377.
Loewe, Carl, 57. 120. 229. 233. 234. 245. 255. 379.
Loewenfeld, Hans, 306.
Lohfing, Robert, 239.
Lohse, Otto, 63. 120. 173. 181. 182. 304. 379.
Löltgen, Adolf, 173.
Loman, Alida, 382.
London Opera House 115.
London String-Quartet 187.
London Symphony Orchestra 187.
Lorentz, Alfred, 174.
Lorenz, C. Ad., 251.
Lortat, Robert, 178.
Lortzing, Albert, 114. 116. 173.
Löschcke, Leopold, 369.
Lothar, Rudolf, 307.
Loti, Pierre, 56.
Lotti, Antonio, 62. 177.
Louis Ferdinand, Prinz v. Preußen, 142 ff (Die Musik des Prinzen L. F.) 192.
Louis Philipp, König der Franzosen, 346.
Loutsky, Eugenè, 178.
Löwe, Ferdinand, 62. 124. 127. 188. 254. 383.
Lührs, Helene, 244.
Lunn, Kirkby, 185.
Luther, Martin, 200.
Lutherkirchenchor (Dresden) 312.
Lütkemeyer, Ludwig, 113.
Lutnia (Lemberg) 252.
Lutnia (Warschau) 63.
Lutter, Heinrich, 179.
Lyne, Felice, 115.
de Lys, Edith, 239. 255.
Lyser, J. P., 64.
Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst (Haag) 382.
Mac Dowell, Edward, 188.
Mac Grew, Rose, 112. 370.
Mackenzie, Alexander, 187.
Madrigal-Vereinigung, Barthsche, 56.
Maeterlinck, Georgette, 236.
Maeterlinck, Maurice, 113. 114.
Magnard, Albéric, 116 („Bérénice". Uraufführung in Paris).
Magrath, Guy, 244.
Mahlendorff, Bernhardine, 52. 240.
Mahler, Gustav, 27. 29. 30. 33. 54. 61. 120. 122. 124. 127. 164. 176. 181. 184. 189. 192. 244. 246. 248. 250. 251. 252. 254. 313. 314. 318. 380.
Mai, Alfried, 311.
Maier, L., 189.
Maitland, Robert, 188.
Malata, Oskar, 173.
Malata-Quartett 246.
Malau, Lydi, 114.
v. Malfatti, Therese, 356.
Malkin, Joseph, 119. 250. 383.
Mallinson, E., 185.
Malten, Marietta, 56.
Mälzel, Joh. Nep., 64.
Mandl, Richard, 61. 123.
Mané, Annie, 119.
Manén, Joán, 63. 316.
Manet, Edouard, 281.
Mang, Karl, 49.
Mang, Xaver, 117.
Manigold, Julius, 312.
Mann, Josef, 175.
Männerchor ehemaliger Schüler des Königl. Domchors (Berlin) 376.
Männerchor, Neebscher, 60.
Männerchor, Schuler'scher (Frankfurt a. M.), 60.
Männergesangverein (Dresden) 247.
Männergesangverein (Frankfurt) 183.
Männergesangverein (Straßburg) 190.
Männergesangverein, Deutscher (Prag), 125.
Männergesangverein, Spitzerscher, 181. 379.
Männergesangverein, Waetzoldscher, 379.
v. Manoff, August, 52. 240.
Manschedel, Georg, 189.
Marak, Otto, 237.
Marcel, Lucille, 125. 189.
Marcia, Aurore, 61.
Marcouse, Vami, 236.
Maria Theresia, Kaiserin, 305.
Márkus, Desider, 370.
v. Márkus, Lily, 188.
v. Marmont, Thea, 180. 314.
Marocchetti, Carlo, 320.
Marquardt, Clara, 319.
Marrast, Armand, 346.
Marschalk, Max, 248.
Marschner, Heinrich, 114. 174. 304.
Marsop, Paul, 97. 291.
Marteau, Henri, 56. 63. 118. 181. 182. 185. 186. 190. 247. 255. 302. 380.
Marx, A. B., 199. 234.
Marx, Joseph, 184. 312.
Marx-Goldschmidt, Berthe, 120. 379.
Mascagni, Pietro, 304.
Maschmann, Margarete, 304. 369.
Massarenti, Carlo, 245. 248. 250. 251. 254. 319.
Massenet, Jules, 49. 115. 116. 117. 371. 382.
Maszyński, H. P., 63.
Matthiae, Kurt, 182.
Mattstedt (Cellist) 68.
Matzenauer, Margarete, 116.
Maurice, Pierre, 56.
Mayer, Adam, 40. 41.
Mayer-Mahr, Moritz, 245.
Mayerhoff, Franz, 246.
Mayr, Richard, 53. 117.
Mayseder, Josef, 64.
Meader, George, 312.
Medek, A., 370.
Mehler, E., 80.
Mehlich, Ernst, 172.
Méhul, E. N., 128. 320.
Meier, Paul, 369.
Meinel, G., 246.
Meißner, Martin, 248.
Melcer, Henryk, 252.
Melcher, Heinrich, 379.
Melartin, E., 250.
Melitz, Leo, 112.
Mellot-Joubert (Sängerin) 381.
Melzer, Josef, 181. 379.
Mendelssohn, Arnold, 123.
Mendelssohn Bartholdy, A., 369.
Mendelssohn Bartholdy, Felix, 54. 55. 56. 60. 68. 69. 75. 78. 126. 143. 165. 187. 209. 243. 253. 254. 275. 276. 310. 312. 315. 317. 318. 366. 378. 381. 383.

Mengelberg, Willem, 60. 122. 176. 183. 184. 248. 313. 380. 381.
Menter, Sofie, 176.
Menzinsky, Modest, 238.
Mercadante, Saverio, 265.
Mérentié, Marguerite, 116.
Merö, Jolanda, 187.
Merola (Kapellmeister) 115.
Merowitsch (Pianist) 250.
Merrem, Grete, 306.
Merwolff (Komponist) 318.
Messchaert, Johannes, 123. 176. 184. 246.
Metternich, Clemens Fürst, 265. 277.
Metzdorff, Richard, 56.
Metzger-Lattermann, Ottilie, 181. 248. 372. 380.
Metzl, Wladimir, 178.
Meyer, Conrad Ferdinand, 191.
Meyer, H., 189.
Meyer, Heinrich, 181.
Meyer, Waldemar, 58.
Meyer (Maler) 266.
Meyer-Heinze, Frieda, 243.
Meyer-Olbrich, Marie, 113. 304.
Meyer-Quartett, Waldemar, 57. 179. 311.
Meyer-Radon, Walter, 180. 309.
Meyerbeer, Giacomo, 64. 173. 175. 238. 261. 320. 342.
Meytschik, Marc, 120.
Michaelis, J., 69.
Michaelis, Melanie, 188.
Michelsohn-Miklaschewskaja, Irina, 317.
Michotte, Edmond, 259. 260. 266. 269. 270. 272. 274. 348. 352. 353. 354.
Miekley-Kemp, Barbara, 236.
Mikorey, Franz, 29. 173. 182. 371.
v. Mildenburg, Anna, 82. 241.
Miller, William, 117. 371.
Millöcker, Karl, 51.
Missiano, Eduard, s. Totenschau XI. 8.
Mitlacher, E. B., 179.
Möckel, Paul Otto, 254. 256.
Moes, Jules, 382.
Möhl-Knabl, Marie, 254.
Mohn, Hans, 172.
Mohr-Berger, Lilly, 56.
Moisewitsch, B., 188.
v. Mojsisovics, Roderich, 244.
v. Möllendorf, Dora, 118. 186.
Möller, Peder, 124.
Mombert, Alfred, 302.
Moór, Emanuel, 122. 176. 183. 187. 377. 383.
Moran, Dora, 123. 178. 184.
Moret (Komponist) 315.
Mörike, Eduard (Kapellmeister), 184. 316. 371.
Moris, Maximilian, 49. 112. 174.
Moritz, Flora, 58.
Morley, Frederick, 188.
Morold, Max, 371.
Morsztyn, Helene Comtesse, 247. 254. 379.
v. Mortinger, Emmy, 371.
Moscheles, Ignaz, 64. 357.
Moser, Kolo, 52. 53.
Mossel, Isaac, 184.
Moszkowski, Moriz, 186. 242.
Mothes (Architekt) 155.
Mott, Irmgard, 307.
Mottl, Felix, 28. 52. 125. 128 (Bild). 253. 306. 317.
Mottl-Faßbender, Zdenka, 52.
Moussorgsky, Modest, 52. 116. 175. 181. 243. 253. 317. 381.
Mouth, Marie, 182. 248.
Moyseowicz, Helene, 175.
Mozart, Wolfgang Amadeus, 4. 5. 6. 7. 19. 54. 55. 56. 59. 61. 62. 63. 69. 116. 117. 123. 124. 126. 146. 148. 170. 177. 178. 182. 184. 185. 188. 189. 190. 200. 206. 209. 218. 239. 242. 245. 248. 250. 252. 254. 255. 264. 265. 271. 272. 274. 275. 276. 283. 304. 305. 306. 308. 311. 312. 313. 315. 318. 320. 344. 349. 351. 352. 353. 354. 355. 375. 378. 379. 381. 382.
Mozartgemeinde (München) 62. 124. 254.
Mozart-Verein (Darmstadt) 182.
Mozart-Verein (Dresden) 59. 247.
Mraczek, J. G., 181.
Muck, Carl, 253.
Mugellini, Bruno, 235, s. Totenschau XI. 12.
Mugnino, Carlo, 260.
Mühlenbruch, Chr. Friedrich, 68.
Mühlenbruch, Georg Mathias, 67.
Müller, Adolf, 60. 123.
Müller, Anna, 123.
Müller, Karl, 62. 122.
Müller, Otto, 57.
Müller (München) 335.
Müller-Hermann, Johanna, 191.
Müller-Reichel, Therese, 59.
Müller-Reuter, Theodor, 251.
Münch, Ernst, 190.
Munclinger, Josef, 175.
Munk, Marianne, 308.
Munthe-Kaas, Elisabeth, 316. 383.
Muromzewa-Wieniawska, Marie, 253.
Museumsgesellschaft (Frankfurt a. M.) 122. 248. 313. 381.
Museumskonzerte (Frankfurt a. M.) 60. 183.
Musikakademie (Hannover) 382.
Musikfreunde (Dresden) 380.
Musikgesellschaft, Kais. Russische, 125. 253. 317. 318.
Musikinstitut (Helsingfors) 250.
Musikverein (Brünn) 181.
Musikverein (Chemnitz) 246.
Musikverein (Darmstadt) 182.
Musikverein (Dortmund) 379.
Musikverein (Düsseldorf) 59. 247.
Musikverein (Essen) 122. 313.
Musikverein (Königsberg) 251.
Musikverein (Kopenhagen) 124.
Musikverein (Mannheim) 62.
Musikverein (Stettin) 255.
Musikverein, Galizischer (Lemberg), 252.
Musique sacrée (Antwerpen) 118.
Muth, Fritz, 247.
Mysz-Gmeiner, Lula, 124. 185. 190. 192. 374. 379.
Nachez, Tivadar, 168.
Nacke, Dr., 123.
Naef, A., 123.
Nagel, Albine, 369.
Nalbandian, Johannes, 126.
Namyslowski, Karl, 252.
Namyslowski, Stanislaw, 252.
Napoleon I., Kaiser, 277.
Naprawnik, Eduard, 240.
Nast, Minnie, 48. 173.
Nationaltheater, Tschechisches (Prag), 117. 373.
Naumann, Emil, 353.
Naumow, N., 248.
Nawrath, Emmy, 377.
Neate, Charles, 357. 358. 359.
Necke, Hermann, s. Totenschau XI. 12.
Nedbal, Oskar, 127. 252.
de Neergaard, Joachim, 315.
Neeter, Philipp, 318.
Negri, Ada, 302.
Neitzel, Otto, 59. 188. 247. 305 („Die Barbarina". Uraufführung in Krefeld.). 306.
Neovi, Saima, 57.
Neudörffer, Julius, 190.
Neue Zeitschrift für Musik 73.
Neuer Orchester-Verein (München) 124.
Neugebauer-Ravoth, Käthe, 381.
Neumann, Alexander, 314.
Neumann, Angelo, 117.
Neumann, Franz, 117.
Neuner, Emmy, 255. 375.
Ney-van Hoogstraten, Elly, 59. 61. 62. 63. 190. 379.
Nicodé, Jean Louis, 190.
Nicolai, Otto, 49.
Nicolaus (Architekt) 49.

Niebauer, Max, 254.
Niels, Paul, 113.
Niemann, Rudolph, 70. 76.
Niemann, Walter, 128. 243. 247. 300.
Nieratzky, Georg, 48.
Nießen, Wilhelm, 379.
Nießen-Stone, Matja, 124. 316.
Nietan, Hanns, 61. 186. 371.
Nietzsche, Friedrich, 166. 247. 315. 367.
v. Niewiadomski, St., 252.
Nijinski, Waclarw, 51. 236.
Nikel, Anny, 178.
Nikisch, Arthur, 29. 54. 61. 114. 118. 123. 177. 185. 186. 242. 250. 252. 307. 314. 315. 318. 374. 382.
Nikitits, Lucy, 310.
Nikitits, Otto, 310.
Nissen, Adelheid, 172.
Nissen (Sänger) 238.
Noack, Gertrud, 245.
Nohl, Ludwig, 199.
Noordewier-Reddingius, Alida, 176. 251.
Norden, Annie, 52.
Noren, Heinrich, 178. 186.
Nosaliewicz, Alexander, 241.
Noskowski, Sigismund, 252.
Nottebohm, Gustav, 4. 23. 70.
Nougouès, Jean, 369. 371.
Nouveaux Concerts (Antwerpen) 118. 374.
Novak, Viteszlav, 125. 313.
Nüßle, Wilhelmine, 183.
Nutzhorn (Pianistin) 315.
Ober, Margarethe, 59. 253.
Ochs, Siegfried, 177.
Odenwaldt, Elisabeth, 185.
Offenbach, Jacques, 115. 238. 240. 304. 305. 306.
Ohlhoff, Elisabeth, 60. 61. 244. 246.
Okónski, Adam, 175. 252.
Olchanski (Sängerin) 115.
Oldenburg, Marta, 58.
Olenin, Alexander, 302.
d'Ollone, Max, 189.
Olson, Mary, 184.
Ondricek, Franz, 125.
Onno, Ferdinand, 53.
Ontrop, Louis. 118.
van Oort, Hendrik C., 60. 176. 313. 381.
Oper, Komische (Berlin), 49.
Oper, Kgl. Ungarische (Budapest), 370.
Oper, Vlämische (Antwerpen), 112.
Opernhauskonzerte (Frankfurt a. M.) 60. 313.
Opfer, Fanny, 57.
Oratorienverein (Augsburg) 176.
Oratoriumvereeniging, Koninklijke (Amsterdam), 176.
del Orbe, Gabriel, 120.
Orchester, Philharmonisches (Berlin), 54. 55. 56. 119. 120. 179. 242. 243. 250. 307. 308. 310. 311. 314. 374.
Orchester, Philharmonisches (Leipzig), 184.
Orchester, Philharmonisches (New York), 124. 378.
Orchester, Städtisches (Augsburg), 176.
Orchester, Städtisches (Barmen), 242.
Orchester, Städtisches (Magdeburg), 252.
Orchester-Verband, Akademischer (München), 383.
Orchesterverein (Breslau) 181. 378.
Orchesterverein (Nürnberg) 189.
Orchesterverein Berliner Musikfreunde 56.
Orchestervereinigung, Hannoversche, 185.
Orchestervereinigung, Posener, 254.
Orobio de Castro, M., 62. 124.
Örttell, Theodorus, 154.
v. d. Osten, Valy, 115.
v. d. Osten-Plaschke, Eva, 48. 238. 379.
Oster, Mark, 112.
Ostrčil, Ottokar, 125.
v. Othegraven, August, 374.
Ottenheimer, Paul, 240.
Otto, Elisabeth, 172.
Otto, Georg, 182.
Otto, Wilhelm, 172.
Ottzenn, Curt, 173.
Oumiroff, Tania, 49.
Overbeck, Friedrich, 384.
Pachler, Faust, 356.
v. Pachmann, Wladimir, 125.
Pacius, Friedrich, 68.
Paderewski, Ignaz, 256. 375.
Paër, Ferdinando, 23. 24. 320.
Paësiello, Giovanni, 320.
Paganini, Niccolo, 119. 180. 244. 254. 325. 382.
Pajor (Sänger) 371.
Palaiskonzerte (Kopenhagen) 315.
Palestrina, Pierluigi, 355.
Palmengarten-Orchester (Frankfurt a. M.) 183.
van der Pals, Leopold, 182. 188. 244.
Panthès, Marie, 122.
Panzner, Karl, 59. 247. 317. 379.
Pâque, Desiré, 188.
Parent-Quartett 317.
Parker, Horatio, 116.
Parlow, Edmund, 168.
Parry, Hubert, 185. 299. 300.
v. Pászthory, Palma, 119. 312. 378.
Patáky, Hubert, 120.
Pauer, Ernst, 364.
Pauer, Max, 63. 126. 187. 247. 254. 255. 318.
Paul, Jean, 201.
Pauliner (Leipzig) 62. 315.
Pawlowa, Anna, 51.
Pelletan, Mlle, 169.
Pelz, Hans, 249.
Pembaur jr., Josef, 179. 180. 182. 186. 311. 382. 383.
Pembaur, Karl, 313.
Pente, Emilio, 169.
Pentek, Paula, 117.
Pergolesi, G. B., 273.
Perron, Carl, 113. 176. 305. 306.
Persinger, Louis, 57.
Pestalozzi, Heinrich, 123.
Pester, Reinhold, 175.
Peters, C. F., 182.
Peters, Guido, 55. 58. 125.
Petersen, E., 378.
Peterson-Berger, Wilhelm, 247.
Petri, Egon, 59. 178. 242. 248. 312.
Petri-Quartett 126. 182. 247. 380.
Petroff, Eugen, 120.
Petschnikoff, Alexander, 126. 255. 318. 379.
Petschnikoff, Lili, 126. 318.
Petzet, Walter, 126. 319.
Petzl, Louise, 50.
Pfaff, Else, 249.
Pfitzner, Hans, 52. 61. 62. 122. 190. 240. 252. 254. 255. 314. 371. 383.
Pfleger, Cäcilie, 239.
Pfohl, Ferdinand, 28. 31.
v. Pfyffer, Mathilde, 378.
Philharmonic Society (London) 187.
Philharmonie (Hamburg) 250.
Philharmonie (Moskau) 253.
Philharmonie (Warschau) 63.
Philharmoniker (Wien) 127.
Philippi, Maria, 60. 118. 126. 190. 313. 379.
Pickert, Adelheid, 377.
v. Pidoll, Carl, 319.
Piening, Karl, 122.
Pierné, Gabriel, 61. 118. 123. 246. 316.
Pigeot (Kupferstecher) 192.
Pinks, Emil, 62.
Piper, E., 121.
Pirro, André, 153.
Pisendel, J. G., 63.
Pitteroff, Matthäus, 113. 241.
Plamondon, R., 118.
Plaschke, Friedrich, 236. 379.

Playfair, Elsie, 59.
Poe, Edgar Allan, 62.
Pogány (Sänger) 371.
Pogge, Hans, 55.
Pohl, Richard, 76. 247.
Pohle, Hugo, 72. 78.
Pokorny, Hans, 239.
Pollak, Egon, 50. 306.
Pollak, Robert, 122.
Poppelsdorff, Mico, 182.
Poppen, Hermann, 123.
Poppen, David, 57. 378.
Porpora, Nicolo, 309.
Porthen, Alexander, 174. 371.
Posa, Oscar C., 174. 184. 314. 371.
v. Possart, Ernst, 176. 185. 188.
Post-Quartett, Brüder, 248. 308.
Pott, Therese, 315.
Powell, Lloyd, 245.
Pozniak, B., 252.
Pracher, Fanny, 174. 371.
Praetorius, Ernst, 305.
Praetorius, Michael, 54.
Premyslav, Leopold, 59. 312.
Preß, Joseph, 56.
Preß-Maurina, Vera, 56.
Prieger, Erich, 24.
Prill, Emil, 55. 244. 377.
Prill, Paul, 188. 254. 383.
Pringsheim, Klaus, 117.
Privatmusikverein (Nürnberg) 189.
Proch, Heinrich, 311.
Prohaska, Carl, 244.
Prostean, Jan, 310.
Prüwer, Julius, 112. 236. 370.
Puccini, Giacomo, 116. 117. 173. 237. 371.
Pugnani, Gaëtano, 62.
Pugno, Raoul, 190. 254.
Pulikowski, Julian, 252.
Pulitzer, Josef, 124.
Purnell, Winifred, 58. 244.
Puschkin, Alexander, 116.
Pyle, Wynni, 182. 247.
Quantz, J. J., 229. 380.
Quartett, Städtisches (Straßburg), 190. 255.
Quast, Bruno, 183.
Quell, Maria, 316.
Raabe, Peter, 57. 117. 118. 127. 319.
Raabe-Burg, Emmy, 308.
v. Raatz, Muriel, 57.
v. Raatz-Brockmann, Julius, 59. 123. 251. 313. 379.
Rachlew (Komponist) 315.
Rachmaninoff, Sergei, 120. 124. 191. 243. 247. 248. 253. 317. 318.
Rackham, Arthur, 366. 384.
Radecke, Ernst, 376.
Radecke, Robert, 376.
Radig, Paul, 123.
v. Radziwill, Anton Prinz, 143. 144.
v. Radziwill, Luise Prinzessin, 150.
Raff, Joachim, 176. 188.
Rahlwes, Alfred, 185.
Rains, Léon, 59. 246.
Rameau, J. Ph., 189. 283. 309.
Rammelt 185.
Ramrath, Konrad, 302.
Randegger, Alberto, s. Totenschau XI. 8.
v. Rappe, Signe, 186.
Rasch, Hugo, 243.
Rasoumowsky, Fürst, 38.
Rasse, François, 184.
Rather, D., 168.
Raveau (Sängerin) 114.
Ravel, Maurice, 125. 192. 234. 239. 248. 254. 302. 317. 318. 368.
Rebikow, Wladimir, 367.
Reblingscher Kirchengesangverein 61.
Rebner, Adolf, 183. 186.
Rebner-Quartett 60. 61. 62. 125. 248.
Reder, J., 118.
Reed, W. H., 187.
Reemy, Maria, 190. 245.
Reemy, Tula, 190. 245.
Reger, Max, 3. 55. 59. 60. 62. 63. 119. 122. 124. 126. 164. 168. 169. 182. 183. 185. 191. 243. 244. 246. 248. 249. 251. 252. 280. 301. 309. 311. 313. 315. 378. 379. 382.
Reh, Anni, 56.
Rehberg, Willy, 62. 122. 182. 313.
Rehbold, Fr. H., 124.
Rehfuß, Karl, 248.
Reicha, Anton, 145.
Reichard, Leni, 381.
Reichardt, Joh. Friedrich, 55. 323.
Reichart, Alfred, 310.
Reichenbach, Egon, 49.
Reichenberger, Hugo, 62. 117.
Reicher-Kindermann, Hedwig, 290.
Reichwein, Leopold, 174.
Reimann, Marie, 245.
Reimann, Wolfgang, 178.
Reimer-Wendeborn (Sängerin) 248.
Reimers, Paul, 123. 149. 251. 307.
Reinecke, Carl, 77.
Reiner (Kapellmeister) 371.
Reiners, Emmy, 179.
Reinhold, Artur, 254.
Reinmöller (Sängerin) 255.
Reisenauer, Alfred, 126.
Reisinger, Franz, 113. 304.
Reismann, Franz, 60.
Reiter, Josef, 371 („Ich aber preise die Liebe." Uraufführung in Dessau).
Reitz, Robert, 60. 119. 126. 127.
Rémond, Fritz, 238.
Renaud, Maurice, 115.
Renner, Karl, 305.
Renson, Valerie, 57.
Renz, Willy, 44.
Residentie-Orchester (Haag) 48. 184. 382.
Reuß, August, 62. 122.
Reuß, Eduard, 28.
v. Reuter, Florizel, 63.
v. Reznicek, E. N., 248.
Rheinfeld, Marianne, 254.
Rheinberger, Joseph, 180. 185. 186.
Rhené-Baton 368.
Ribera, Antonio, 175.
Richard, August, 123.
Richter, Elma, 180.
Richter, E., 246.
Richter, Hans, 28. 31. 50. 82. 364.
Richter, Otto, 380.
Rickertsen, Frida, 246.
Riddez, M., 236.
Rider-Possart, Cornelia, 123.
Riedel, Hermann, 181.
Riedelverein 61.
Riedl, Richard, 128.
Riekeheer-Gabali, Grete, 312.
Riemann, Ernst, 63. 316.
Riemann, Hugo, 3. 166. 199. 357. 384.
Riemann, Ludwig, 232.
Ries, Else, 172. 181.
Ries, Ferdinand, 358.
Ries, Franz, 168.
Rieß, Elsa, 311.
Rietz, Julius, 78. 165.
Rijken, Georg, 184.
Riller, Otto, 382.
Rimsky-Korssakow, Nicolai, 51. 52. 183. 236. 243. 253. 317.
Rio, Giuseppe, 371.
Ripper, Alice, 60. 123. 255.
Risler, Edouard, 58. 122. 182. 311. 318. 319. 368.
Rismondo, Elettra, 318.
Rittberg, Charlotte Gräfin, 170.
Ritter, Alexander, 250.
Ritter, Hans, 243.
Ritter, Rudolf, 54.
Ritter-Quartett, Hermann, 249.
Ritzinger, Josefine, 241.
Rivard, Achille, 176. 317. 381. 382.
Robert, Jeanne, 245. 375.
Rocco, Ernesto, 119.
Rode, Mina, 61. 62. 122.
Rode, Pierre, 38.

Rödelberger 376.
Rödiger, Clara, 49.
Roemer, Matthäus, 253. 379.
v. Roessel, Anatol, 309.
Roger-Ducasse 125. 253. 317. 368.
Röhr, Hugo, 175. 239.
Röhrig, Karl, 179.
Rolle, Joh. Heinrich, 171.
Roller, Alfred, 112. 172.
Röller, Max, 49.
Romberg, Bernhard, 148.
Römer, Matthäus, 60. 176.
Römhild, Albert, 312.
Roná (Sänger) 371.
Ronald, Landon, 187.
Ronis, Maximilian, 180.
Röntgen, Engelbert, 192.
Röntgen, Julius, 381.
van Rooy, Anton, 50. 239.
Ropartz, Guy, 57. 183. 189. 315. 377.
Rorich, Carl, 127.
Rosé, Arnold, 125. 255. 256.
Rose, Frances, 369.
Rosé-Quartett 55. 62. 256.
Rösel, Arthur, 126. 306.
Rosen, Frieda, 310.
Rosenbaum, Alice, 178.
Rosenblum, Leo, 252.
Rosenhek, Leon, 52. 372.
Rosenthal, Moriz, 54. 127. 248. 316. 368.
Roser, Lotte, 318.
v. Rössel, Anatol, 121.
Rossini, Gioacchino, 58. 218. 259 ff (Rossiniana II: Wagners Besuch bei R. I.). 305. 308. 320 (Bilder). 342 ff (Rossiniana II: Wagners Besuch bei R. Schluß).
Rößler, Dora, 120.
Rößler, Otto, 243.
Rößler, Richard, 120. 185. 374.
Roth, Bertrand, 380.
Rothschild 275.
Rottenberg, Ludwig, 114. 313.
Rózsa, L., 370.
Rozycki, Ludomir, 319.
Rubinstein, Anton, 120. 202. 382.
Rubinstein, Arthur, 55. 63. 252. 256.
Rückert, Friedrich, 127. 192.
Rücklos, Heinrich, 126. 376.
Rückward, Fritz, 242. 311.
Rüdel, Hugo, 54. 375.
Rüdiger, Hans, 173.
Rudolph, Erzherzog v. Österreich, 38.
Rudorff, Ernst, 146. 249. 376.
Rudow, Carl, 372.
Ruederer, Joseph, 383.
Rueff, Rolf, 309.
Rüfer, Philipp, 374. 383.
Rumford, Kenerley, 312. 383.
Rummel, Angelika, 61. 310.
Rung, Frederik, 238.
Runge, Gertrud, 117.
Ruoff, Hermann, 316.
Rupp, Erwin, 190.
Rüsche-Endorf, Cäcilie, 50.
Russell, H., 236.
Rütten & Loening 384.
Rutz, Ottmar, 208. 209. 210. 298. 299.
Saal, Alfred, 254. 255.
Saal, Max, 243. 377.
Saar, Louis Victor, 62.
Saatweber-Schlieper, Ellen, 118. 242. 247.
Sacchetto, Rita, 319.
Sachnowskaja (Sängerin) 318.
Sack, Sophie, 381.
Sack, Theodor, 68.
Sacks, Woldemar, 252.
Saenger-Sethe, Irma, 377.
Saffe, F., 378.
Safonoff, Wassili, 125. 187. 318.
Sahlender, E., 123.
Saint-Saëns, Camille, 58. 60. 172. 173. 181. 183. 184. 187. 189. 245. 247. 254. 305. 308. 312. 374. 379. 381. 382.
Sakom, Jacob, 180.
Salden, Ida, 112.
Salenius, Rudolf, 51.
Salieri, Antonio, 64. 271. 272.
Saltzmann-Stevens, Minnie, 50.
Salzer, Marcell, 369.
Samazeuilh, Gustave, 368.
Sammons, E., 115.
Samuelsen, Maja, 377.
Sanden, Aline, 50. 172. 306.
Sandhage, Clementine, 244.
Sängervereinigung Prager Lehrer 119. 186.
Sangra-Quartett 317.
Sapirstein, David, 319.
Sarsen, Ellen, 57. 58.
Sauer, Emil, 59. 121. 125. 127. 183. 250. 255. 376. 380.
Sauer, Wilhelm, 178.
Sauret, Emile, 62.
Sbruewa, E., 253.
Scarlatti, Alessandro, 300.
Scarlatti, Domenico, 185. 317.
Schabbel-Zoder, Anna, 51. 63.
Schäfer (Sängerin) 255.
Schaljapin, Fedor, 52. 175. 253.
Schalk, Franz, 50. 51. 127.
Schapira, Wera, 183.
Scharrer, August, 313.
Scharrer, Irene, 187.
Scharschmidt, Klemens, 52.
Scharwenka, Xaver, 254. 378.
Scheffel, Joseph Viktor, 21.
Scheffler, John Julia, 123.
Scheidemantel, Karl, 79. 102. 103. 113. 288.
vom Scheidt, Selma, 120.
Scheinpflug, Paul, 61. 126. 178. 251.
Schellenberg, E. L., 319.
Schellenberg-Sachs, Elly, 252.
Schelper, Otto, 290.
Schennich, Emil, 251.
Schennich-Braun, Hedwig, 251.
Scheremetew, Graf, 126. 317. 318.
Scherer, Josef, 112. 304.
Schering, Arnold, 164.
Scheurleer, D. F., 235.
Schick-Nauth, Paula, 121. 183.
Schierbeek, Anke, 176.
Schiller, Friedrich, 20. 21. 190. 260.
Schiller, Lotte, 20.
Schilling-Ziemssen, Hans, 60. 237.
Schillings, Max, 52. 57. 60. 63. 117. 126. 176. 248. 255. 304. 318. 371. 381.
Schindler, Anton, 64.
Schindling, Etienne, 176.
Schirmer, G., 244.
Schlageter-Hegner, Marie, 374.
Schlesinger, Marie, 186.
Schlesinger, M. A., 261.
Schley, Martha, 245.
Schlossar, Anton, 356.
Schlüter, Paul, 315.
Schmalor, Erik, 255.
Schmalstich, Clemens, 376. 377.
Schmalstich-Kurz, Lissi, 180.
Schmedes, Erik, 53. 241.
Schmedes, Paul, 118. 181. 255.
Schmid, Edmund, 124. 319. 381.
Schmid, Heinrich K., 124. 316.
Schmid, Richard, 124.
Schmid-Lindner, August, 62. 63. 124. 189. 316.
Schmidpeter, Raimund, 62.
Schmidt, Ardi, 309.
Schmidt, Ernst, 183.
Schmidt, Felix, 56. 374.
Schmidt, Leopold, 28. 29.
Schmidt, Louis, 313.
Schmidt, Otto, s. Totenschau XI. 8.
Schmidt, Willy, 179.
Schmidt-Badekow, Alfred, 177. 182.
Schmidt-Haym, Frau, 185.
Schmidt-Illing, Sophie, 60. 122. 251.
Schmiedehammer, Heinrich Ludwig, 154.
Schmitt, Aloys, 235. 378.
Schmitt, Florent, 62. 317.
Schmuller, Alexander, 61. 119. 178. 182. 250. 383.
Schnabel, Artur, 54. 57. 127. 181. 182. 186. 242. 248. 251. 252. 254. 255. 374.

Schnabel-Trio 57.
Schnedler-Petersen 315.
Schnéevoigt, Georg, 317.
Schnéevoigt, Sigrid, 250.
Schneider, Max, 178.
Schnitzer, Germaine, 60. 63.
Schnitzler, Arthur, 117.
Schnorr von Carolsfeld, Ernst, 384.
Schnorr von Carolsfeld, Julius, 384 (Bilder).
Schnorr von Carolsfeld, Ludwig, 384.
Schoepffer, Maria, 181. 378.
Schola Cantorum (Paris) 189.
Scholander, Lisa, 254. 315. 319. 383.
Scholander, Sven, 254. 315. 319. 383.
Scholz, Bernhard, 166.
Scholz, Wilhelm, 309.
Schönberg, Arnold, 55. 61. 191. 310. 314.
Schöningh, Anna, 247.
Schoonderbeek, Johan, 382.
Schopenhauer, Arthur, 218. 265.
Schott's Söhne, B., 79. 88. 94. 97. 98. 182.
Schottländer, Leo, 172.
Schramm, Hermann, 48. 237.
Schramm, Paul, 190. 245. 248.
Schrattenholz, Leo, 245. 375.
Schreiner, Emerich, 52.
Schreker, Franz, 191.
Schrey (Kapellmeister) 304.
Schreyer, Johannes, 166.
Schröder, Carl, 49. 113.
Schrödter, Fritz, 307.
Schroeder, Alwin, 378.
Schroetter, Gertrud, 249.
Schubert, Franz, 55. 56. 59. 118. 119. 123. 144. 150. 176. 177. 179. 180. 185. 186. 189. 190. 209. 229. 242. 244. 248. 253. 286. 302. 308. 311. 316. 317. 318. 372. 374. 375. 378. 379. 382. 383.
Schubert, Oskar, 58. 308.
Schuberth, Fritz, 78.
v. Schuch, Ernst, 28. 31. 54. 173. 247. 312. 316.
v. Schuch, Hans, 59.
Schuch, Paula, 316.
Schulhoff, Julius, 165.
Schüller, Eduard, 48.
Schultetus 68.
Schulz, Heinrich, 255.
Schulz-Loefen, Franz, 310.
Schulze-Uhlig, Hilde, 183.
Schultzen - Asten - Chor, Anna, 244.
Schumann, Clara, 165.
Schumann, Georg, 177. 181. 255. 307. 375. 379.
Schumann, Robert, 55. 56. 68. 72. 73. 74. 76. 77. 78. 120. 122. 126. 142. 143. 150. 164. 177. 179. 180. 185. 187. 188. 192. 200. 229. 236. 244. 245. 246. 247. 248. 250. 253. 255. 308. 309. 311. 314. 315. 317. 375. 376. 379. 380. 383.
Schumann-Heink, Ernestine, 176.
Schunk, Elfriede, 314.
Schuppanzigh, Ignaz, 64.
Schuricht, Karl, 60. 63. 313. 319.
Schuster, Bernhard, 40. 41. 42.
Schuster & Loeffler 44. 254. 356.
Schütz, Hans, 114.
Schütz, Heinrich, 126. 182. 280.
Schütz, Joseph, 64.
Schütz, Theodor, 240.
Schütze, Helene, 173.
Schützendorf, Alfons, 241.
Schützendorf, Guido, 49.
Schützendorf, Gustav, 240.
Schützendorf, Leo, 175.
Schuyer, A., 60. 183.
Schwabe, Emy, 122.
Schwartz, Alexander, 60. 61. 120. 171. 244.
Schwartz, Heinrich, 62. 176. 188. 254.
Schwarz, Josef, 174. 178.
Schwarz, Stephanie, 113. 304.
Schwarzenstein, Sigmund, 58.
Schwedler, Maximilian, 252.
Schweers & Haake 78.
Schweitzer, Albert, 153.
Schwendy, Otto, 62.
Scott, Cyril, 182. 254. 256.
Scriabin, Alexander, 125. 179. 247. 253. 317.
Scriabina, Wera, 179.
Sebald, Amalie, 64 (Bild).
Sebald, Rosa, 369.
Sebök, Charlotte, 371.
Secchiari-Konzerte 316.
Seebe, Magdalene, 236.
Seelig, Oskar, 375.
Seelig, Otto, 123. 315.
Seidl, Anton, 124. 290.
Seidl, Arthur, 41. 304.
Seidl, J. G., 59.
Seidler, Paul, 123.
Seiffert, Max, 61.
Seitz, Ludwig, 174. 371.
Sekles, Bernhard, 61. 62. 122. 182. 255. 313.
Sellin, Lisbeth, 114.
Seltmann, Adele, 176.
Selva, Blanche, 317.
Sembrich, Marcella, 253. 317.
Senatra, Armida, 187. 375.
Senfter, Johanna, 182. 244.
Senior, Grace, 312.
Senius, Felix, 60. 122. 181. 183. 244. 247. 252. 313. 380.
Senius-Erler, Clara, 60. 120. 313.
Serato, Arrigo, 61. 63. 122. 245. 252. 374. 377.
Seret-van Eyken, Maria, 61. 120. 248. 307.
Seroen (Sängerin) 112.
Sevčik, O., 187.
Sevčik-Quartett 125. 126. 244. 249. 252. 375. 383.
Severin, Emil, 309.
Seyffardt, Ernst H., 126. 176.
Seyton, Mabel, 59. 313.
Sgambati, Giovanni, 252. 315.
Shakespeare, William, 21. 124. 278.
Sherwood, Percy, 247. 380.
Sibelius, Jean, 118. 123. 187.
Sickecz, Jan, 124.
Sieben, Wilhelm, 254.
Siebert, Else, 369.
Siefener, J., 122.
Siegel, Else, 185.
Siegert (Komponist) 246.
Siems, Margarete, 48. 313. 382.
Sienkiewicz, Henryk, 369.
Sigwart, Botho, 59.
Silberbauer, Fritz, 367.
Silhavy, Otto, 379.
Siloti, Alexander, 125. 253. 317. 318.
Simon, Alfred, 313.
Simon, Carl, 128.
Simon, James, 376.
Sinding, Christian, 55. 126. 366.
Singakademie (Altona) 70.
Singakademie (Berlin) 118. 307.
Singakademie (Breslau) 181. 378.
Singakademie (Hamburg) 70. 123. 250.
Singakademie (Königsberg) 251.
Singakademie (Leipzig) 61. 315.
Singakademie (Wien) 127.
Singakademie, Hallische, 185.
Singakademie, Robert Schumannsche (Dresden), 313.
Singer, Edmund, 76. s. Totenschau XI. 10.
Singer, Otto, 3. 12. 14.
Singverein (Graz) 184.
Singverein (Prag) 125.
Sinigaglia, Leone, 191.
de Sire, Simonin, 143.
Sistermans, Anton, 120. 377.
Sitt, Hans, 315.
Sjögren, Emil, 247.
Skilondz, Andrejewa, 244.
v. Skopnik, Eva, 375.
Slezak, Leo, 184. 239. 252.
Slivinski, Joseph, 317.
Smeraldina, Edith, 63. 185.
Smetana, Friedrich, 173. 247. 253. 316.
Smirnow (Sänger) 126.
Smith, Johannes, 313.

Smulders, Carl, 57.
Sobinow, Leonid, 126. 240. 317.
Socias, B., 187.
Société Bach (Paris) 189.
Société de chant sacré (Genf) 122.
Société des concerts populaires (Antwerpen) 373.
Société des instruments anciens (Paris) 250.
Société des Violes et Clavecin (Paris) 189.
Société Händel (Paris) 189.
Société Philharmonique (Paris) 189. 317.
Socnik, Hugo, 190.
Söhnlin, Egon, 57.
Soirées d'Ars (Paris) 317.
Soldat-Roeger, Marie, 184.
Solisten-Vereinigung, Berliner, 245.
Solty, Hans, 180.
Soltys, M., 252.
Soomer, Walter, 113. 114. 173. 372. 380.
Soot, Fritz, 113.
Sophie Charlotte, Königin von Preußen, 152.
Sotheby, Wilkinson & Hodge 357.
Spalding, Albert, 378.
Spencer, Eleanor, 120.
Spencer, Herbert, 230.
Spendiarow (Komponist) 318.
Spengel, Julius, 67. 72. 249.
Spengler, Adele, 178.
Spennert, Jennie, 250.
Spielmann, Julius, 306.
Spiering, Theodore, 245. 375.
Spies, Hans, 61. 172. 181. 383.
Spies, Hermine, 298.
Spilka, Franz, 119. 186.
Spitta, Philipp, 153. 255.
Spiwakowski, Jascha, 63. 122. 183. 253. 379.
Spoel, Arnold, 382.
Spohr, Louis, 55. 62. 64. 68. 152. 165.
Spontini, Gasparo, 342.
Spoor, André, 184.
Spörr, Martin, 127.
Spörry, Robert, 319.
Springer, Gisela, 126. 310.
Springfeld, Oscar, 58.
Stahl-Spieß, Frida, 183.
Stanenburg, J., 184.
Stanford, Ch. Villiers, 185. 187.
Stapelfeldt, Martha, 58. 60. 182.
Staudenmayer, Emil, 306.
Stauffert, Fritz, 117.
Stavenhagen, Bernhard, 122. 381.
Stebel, Paula, 60.
Stefan, Paul, 164.
Steibelt, Daniel, 145.
Stein, Fritz, 64. 247. 378.
Stein, Fritz (Sänger), 49.
Stein, Lola, 304. 369.
Stein, Richard H., 334. 335. 336.
Steiner, Franz, 123.
Steinbach, Fritz, 61. 62. 119. 124. 185. 187. 243. 252. 315. 319. 379. 382.
Steinberg, Maximilian, 125.
Steinberger, Eduard, 253. 306.
Steinitzer, Max, 203.
Steinkauler, W., 255.
Steinmeyer (Orgelbauer) 253.
Steinweg, Gertrud, 309.
Stenz, Arthur, 247.
Stepan, V., 125.
Stephan, Hedwig, 315.
Stephani, Alfred, 182.
Stephani, Hermann, 383.
v. Stermich, Pietro, 117.
Stern, Julius, s. Totenschau XI. 9.
Stern, Kurt, 117.
Stern-Lehmann, Martha, 62.
Sternfeld, Richard, 184. 255.
Sternsdorff, Else, 246.
Steurbant (Sänger) 304.
Steuermann, Eduard, 252. 310.
Stieber, Elsa, 175.
Stiedry, Fritz, 175.
Stier, Alfred, 171.
Stock, Frederick, 124. 378.
Stöckert, Heinrich, 376.
Stoffregen, Alexander, 309.
Stöhr, Richard, 301.
Stoltz, Eugenie, 56. 119. 312.
Stolzenberg, Hertha, 48.
Stonk, Mirko, 240.
Storm, Theodor, 73.
Strack, Theodor, 371.
Stradivari, Antonio, 119.
Stransky, Josef, 124. 378.
Strässer, Ewald, 319.
Straube, Karl, 61. 186. 189. 191. 253. 380. 382.
v. Strauß, Edmund, 180. 311.
Strauß, Johann, 237. 372.
Strauß, Richard, 28. 46ff (Das R. St.-Fest im Haag). 49. 52. 54. 56. 58. 59. 62. 63. 112. 113. 114. 118. 120. 122. 123. 126. 164. 172. 173. 176. 182. 183. 184. 185. 187. 188. 189. 204. 209. 218ff. 225ff. 234. 237. 241. 242. 243. 244. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 281. 306. 308. 311. 312. 314. 317. 319. 372. 374. 378. 379. 381.
Strathmann, Friedrich, 315.
Streckfuß, Joh. Rud., 154.
Streichquartett, Basler, 118.
Streichquartett, Böhmisches, 55. 59. 60. 61. 62. 123. 125. 177. 183. 188. 252. 318. 383.
Streichquartett, Brüsseler, 122. 125. 126. 181. 189. 243. 251. 252. 254. 319.
Streichquartett, Darmstädter, 182.
Streichquartett, Kölner, 59.
Streichquartett, Münchener, 62.
Streichquartett, Petersburger, 57. 61. 187. 318.
Streichquartett, Stuttgarter, 123.
Streichquartett, Triester, 62.
Streichquartett, Ungarisches, 57. 62. 255.
Streichtrio, Dortmunder, 59. 248.
Stroehling (Maler) 192.
Stronck, Richard, 241.
Stronck-Kappel, Anna, 123. 242. 379.
Struensee, Paul, 238.
Struve-Levin, Alice, 178.
Studeny, Bruno, 63.
Studeny, Herma, 63.
Stumpf, Carl, 230. 335. 336.
Suk, Josef, 55. 118. 187. 317.
Sullivan, Arthur, 172.
v. Suppé, Franz, 372.
Surek, Elfriede, 181.
Suter, Hermann, 118. 374.
Svanfeldt, Nils G., 311.
Svärdström, Valborg, 172.
Svendsen, Johan, 124. 250.
Swanzewa, Petrowa, 376.
Swebach (Maler) 192.
de Swert, Jules, 57.
Swinton, Elsie, 381.
Swoboda, Albin, 52. 176.
Swolfs, Pierre, 116.
Sykora, Bogumil, 309.
Symphoniekonzerte (Braunschweig) 378.
Symphoniekonzerte (Chemnitz) 246.
Symphoniekonzerte (Dresden) 380.
Symphoniekonzerte (Düsseldorf) 247.
Symphoniekonzerte (Essen) 313.
Symphoniekonzerte (Hagen i. W.) 248.
Symphoniekonzerte (Magdeburg) 252.
Symphoniekonzerte (Mainz) 188.
Symphonieorchester (Chicago) 378.
Symphonieverein (Berlin) 245.
Szantó, Theodor, 124.
Szekelyhidy, Fr., 370.
Szendrey, Alfred, 172.
Szigeti, Josef, 184.
Szymanowski, Karol, 55. 252. 256.
Taegener, Emil, 382.
Tanaka 334.
Tanejew, Alexander S., 374.
Tanejew, Sergei, 59. 60. 61. 125. 179. 187. 244. 248.

Tänzler, Hans, 304.
Tartini, Giuseppe, 168. 169. 252. 254.
Taubert, E. E., 57. 58.
Taubmann, Otto, 56. 59.
Taucher, Kurt, 173.
Tausig, Carl, 99. 190.
Tegner, Hertha, 182.
Telmányi, Emil, 56. 119. 246. 309.
Tenaglia, A. F., 168.
Tervani, Irma, 186.
Teschner, Helen, 177.
Tester, Emma, 190.
Thalberg, Sigismund, 192 (Bild).
Thamm, Johanna, 313.
Thate, Christian, s. Totenschau XI. 8.
Thayer, A. W., 3. 20. 199. 357.
Theater des Westens (Berlin) 236.
Theurer, Hans, 113.
Thibaud, Jacques, 118. 189. 250. 382.
Thiel, Karl, 375.
Thiele, Georg, 121. 379.
Thode, Henry, 182.
Thomaner (Leipzig) 280.
Thomas, Louis, 316.
Thomas, Paul, 316.
Thomas, Theodor, 378.
Thomas-Orchester, Theodor, 378.
Thomas-San Galli, Wolfgang, 41.
Thomsen, Lene, 59. 247.
Thomsen-Lentz, Lisbeth, 59.
Thomson, César, 120. 124.
Thouret, Georg, 128.
Thuille, Ludwig, 56. 62. 116. 179. 186. 237. 246. 251. 316. 374. 375. 378.
Thuren, Hjalmar, s. Totenschau XI. 10.
Thürmer (Kirchenbuchführer) 154.
Tieck, Ludwig, 323. 324. 326. 328. 331.
Tierie, Anton, 176.
de Tierre 304.
Tinel, Edgar, 118. 182. 317.
Tittel, Bernhard, 372.
Toch, Ernst, 380.
Toller, Georg, 173.
Tolstoi, Leo, 253.
Tonkünstlerinnen-Orchester, Neues Berliner, 375.
Tonkünstlerorchester, Wiener, 252.
Tonkünstler- und Musikpädagogenverband (Krefeld) 251.
Tonkünstlerverein (Dresden) 247.
Tonkünstlerverein (Köln) 315.
Tonkünstlerverein (Krefeld) 251.
Tonkünstlerverein (Magdeburg) 252.
Tonkünstlerverein (Straßburg) 255.
Tordek, Ella, 175.
Tosi, Pier Francesco, 230.
el Tour, Anna, 120.
Tournemire, Charles, 253.
Toussaint, Eva, 244.
Trägner, Heinrich, 246.
Trapp, Max, 377.
Traub, Woldemar, 192.
Trautmann, Gustav, 60.
Trémisot, Édouard, 316.
Treitschke, Clara, 188. 319.
Trio, Berliner, 245.
Trio, Frankfurter, 183. 313. 382.
Trio, Nürnberger, 189.
Trio, Rheinisches, 247.
Trio, Russisches, 56. 126. 178. 190. 382.
Trio, Stuttgarter, 254. 255.
Trio, Ungarisches, 119. 180. 246. 309.
Trio-Vereinigung, Berliner, 245.
Trio-Vereinigung, Frankfurter, 248.
Troitzsch, Max, 121.
Trostorff, Fritz, 236.
Trumbull, Florence, 316.
Trunk, Richard, 183. 315.
Trunk-Echter, Fanny, 183.
v. Trzaska, Wanda, 63.
Tschaikowsky, Peter, 51. 56. 58. 60. 61. 63. 118. 122. 125. 126. 180. 181. 182. 184. 185. 187. 188. 236. 242. 247. 250. 252. 253. 254. 256. 307. 311. 312. 313. 315. 317. 318. 319. 374. 378. 379. 383.
Tscherepnin, N., 236.
Tschernezkaja (Pianistin) 317.
Tschirch, Otto, 192.
v. Tschudi, Hugo, 384.
Turina (Komponist) 317.
Türk, M., 252.
Turtschinski, Josef, 317.
Typographia (Berlin) 311.
Tyssen, Josef, 176.
Uhr, Charlotte, 238.
Ulrici, Wilhelm, 115.
Unger, Hermann, 243.
Unger, Max, 41.
Unkenstein, Berthold, 185. 382.
Urack, Otto, 172.
v. Urff-Berny, Auguste, s. Totenschau XI. 10.
Urlus, Jacques, 48. 50. 114.
Uzielli, Lazzaro, 315.
Valentin, Marianne, 238.
Valentiner, Dr., 69.
Valentini, Giuseppe, 187.
Vallin (Sängerin) 189.
de Vally (Sänger) 373.
Várnai (Sänger) 371.
Vas, Sandor, 61. 319. 383.
Vaterhaus, Hans, 122.
de Vecchy, Lubov, 120.
Vechen, Theodor, 184.
Veit, Philipp, 384.
Veracini, F. M., 377.
Verdi, Giuseppe, 49. 116. 172. 181. 192. 236. 306. 308. 350. 372.
Verein der Musikfreunde (Hamburg) 249.
Verein für klassischen Chorgesang (Nürnberg) 189.
Verein für klassische Kirchenmusik (Stuttgart) 126. 318.
Verein, Kaufmännischer (Magdeburg), 62. 252.
Verein, Neuer (München), 316.
Verein, Philharmonischer (Hamburg), 70.
Verein, Philharmonischer (Mannheim), 62. 253.
Verein, Philharmonischer (Nürnberg), 188.
Vereinigung für zeitgenössische Tonkunst (Weimar) 126.
Vereinigung, Orchestrale (Prag), 125.
Verhallen, Bart, 184.
Verhey, Anton, 184. 382.
Verlaine, Paul, 316.
Veronese, Paolo, 281.
Veuve, Adolphe, 179.
Vidal, Paul, 302. 316.
Vierne, Louis, 178.
Vieuille (Sänger) 373.
Vieuxtemps, Henri, 308.
Vigner, Albert, 181.
Viñes, Ricardo, 381.
Viotta, Henri, 48.
Viotti, G. B., 187. 375.
Vischer, Friedrich Theodor, 201.
Vivaldi, Antonio, 309.
Vogelstrom, Fritz, 51. 114. 176. 178. 185. 189.
Vogrich, Max, 244.
Voigt, C., 70.
Voisin, Hugo, 176.
Vokalquartett, Berliner, 58.
Vokalquartett, Neues Dresdner, 183.
Vokalquartett, Weimarisches, 126.
Vokalquartett, Petersburger, 253.
Vokal-Trio, Nordisches, 181.
Volbach, Fritz, 171. 185. 308.
v. Volborth, Eugen, 175 („Die schwarze Rose". Uraufführung in Rostock).
v. Volborth, Wilma, 175.
Volkmann, Robert, 54. 77. 185. 301. 307.
Volkschor (Barmen) 241.
Volksoper (Budapest) 370.
Vollmar, Henri, 184.
van den Vondel, Joost, 382.
de Voogth (Komponist) 373.
de Vos (Sänger) 112.

de Vos-Aerts, Marthe, 375.
Voß, Otto, 62.
Voth, Ida, 369.
de Vries, Hendrik, 58.
Vrieslander, Otto, 180.
Vušković, Marko, 175.
Waag, Hans, 369.
de Waardt, Piet, 184.
Wackenroder, Wilhelm Heinrich, 323ff (W. und die Musik).
Wagenaar, Johan, 319.
Waghalter, Ignatz, 313.
Wagner, Elisabeth, 175.
Wagner, Hans, 62.
Wagner, Richard, 21. 25. 28. 32. 33. 46. 47. 50. 51. 52. 60. 63. 74. 79ff (Zur Frage der Textvarianten in R. W.s Bühnendichtungen). 113. 114. 116. 121. 123. 124. 133. 134. 164. 169. 173. 183. 184. 187. 189. 200. 206. 207. 209. 238. 240. 250. 253. 255. 259ff (W.s Besuch bei Rossini. I). 278. 284ff (Noch ein Beitrag zur Frage der Textvarianten in R. W.s Bühnendichtungen). 308. 310. 312. 315. 318. 319. 342ff (W.s Besuch bei Rossini. Schluß). 364. 366. 367. 371. 372. 373. 378. 380. 381. 382. 383. 384 (Bilder).
Wagner, Siegfried, 28. 218ff. 227. 313. 314. 380.
Wagner, Willibald, 58.
Richard Wagner-Frauenverein (Mannheim) 62.
Wagner-Verein (Amsterdam) 47.
Wagner-Verein (Darmstadt) 182.
Wagner-Verein, Akademischer (Wien), 364.
Waldau, Lucie, 179.
Waldeck, Hugo, 59.
Walk, Max, 245.
Walker, Edith, 48. 114. 118. 189. 190.
Wallek-Walewski (Komponist) 252.
Walleni, Lilli, 174.
Wallis, Marita, 58.
Wallnöfer, Adolf, 367.
Walter, Bruno, 51. 52. 53. 125. 127. 255. 307.
Walter, George A., 118. 178. 182. 187. 190. 251. 309. 376.
Walter, Raoul, 52. 175. 316. 372.
Walter-Choinanus, Iduna, 120.
Walter-Haas, Elsa, 178.
Walther v. d. Vogelweide 128.
v. Waltershausen, Hermann W., 237 („Oberst Chabert“. Uraufführung in Frankfurt a. M.). 305.
Walther, Max, 114.
Waltz, Hermann, 251.
Wappenschmitt, Oskar, 383.
Warbeck, Gustav, 115.
Ward, Esther, 245.
Warjagin, Sergei, 49.
Warlich, Hugo, 126. 317. 318.
Warnes, Vernon, 317.
Waschmann, Karl, 373.
Wassilenko, Sergei, 253. 376.
Watt, Frederick, 366.
Wawnikiewicz-Tatarczuch, E., 252.
v. Weber, Carl Maria, 143. 145. 148. 150. 152. 178. 190. 200. 228f (Die vier Temperamente beim Verlust der Geliebten — Liederreihe von C. M. v. W.). 236. 255. 262. 268. 270. 307. 311. 317. 345. 351. 366.
v. Weber, Max Maria, 270.
Weber, Wilhelm, 176.
Wedekind, Erika, 49. 305. 380.
Wedekind-Klebe, Agnes, 49.
Wegeler, Franz, 20.
Weidemann, Friedrich, 53. 117. 127. 241.
Weidenhagen, E., 61.
Weidt, Carl, 62.
Weigl, Karl, 375.
Weil, Hermann, 116.
Weiland, Fanny, 252. 377.
Weinbaum, Alexander, 311.
Weinbaum, Paula, 177. 312.
Weiner, Leo, 121. 243.
Weingarten, Paul, 124.
Weingartner, Felix, 29. 57. 124. 125. 127. 184. 185. 188. 189. 191. 250. 317.
Weinmann, Rudolf, 184. 247. 254. 379.
Weinreich, Otto, 186.
Weinreis, Heinrich, 311.
Weise, Hermann, 182.
Weismann, Julius, 181. 254. 255. 311. 374. 375.
Weiß, Ludwig, 29.
Weißel, Georg, 167.
Weißenborn, Hermann, 61.
Weißleder, Paul, 113.
Weißmann, Adolf, 142.
Welcker, Felix, 118.
Welter, Elsa, 51.
Wendel, Ernst, 59. 125. 181. 312.
Wendling, Carl, 123. 254. 255. 318.
Wendling-Quartett 126. 318.
Wenzel, Max, 182.
Werber, Mia, 238.
Werhard, Theodor, 51. 113.
Werner, Heinrich, 364.
Werner, Rudolf, 60. 381.
Werner, Theo, 174.
Werner, Th. W., 59.
Werner-Jensen, Paula, 182.
Werth, Otto, 58. 252.
Wertheim, Jules, 248.
Wesendonk, Mathilde, 207.
Wessely-Quartett 187.
Wetz, Richard, 62. 120. 121. 182. 251. 319.
Wetzel, Lisel, 188.
Wetzel, Otto, 119.
Weyersberg, Bruno, 378.
Wichgraf, Else, 240.
Wichmann, C. F., 192.
Widor, Charles M., 189.
Wiegandt, J. A. H., 290.
Wiemann, Robert, 255.
Wiesike, Lillian, 312.
Wietrowetz, Gabriele 254.
Wihtol, Joseph, 126.,
Wildbrunn, Carl, 113. 304.
Wildbrunn, Helene, 112.
v. Wildenbruch, Ernst, 175. 381.
Wilhelm II., Kaiser, 142. 202.
Wilhelmi, Julius, 112.
Wilhelmine, Markgräfin v. Bayreuth, 152.
Wilke, Theodor, 240.
Wilks, Norman, 311.
Willcken, Hans, 113. 305.
Wille, Alfred, 185. 382.
Wille, Georg, 185. 382.
Wille, Paul, 59. 185. 382.
Wille, Dr., 265.
Willen (Dirigent) 118.
Winderstein, Hans, 61. 184. 185. 186. 252.
Winderstein-Orchester 184. 252. 383.
Windesheim, Dora, 378.
Winkelmann, Hans, 239.
Winckelshoff, Heinrich, 50.
Winkler, Alexander, 57. 187. 309.
Winkler, E., 246.
Winternitz, Arnold, 237.
Winternitz-Dorda, Martha, 310.
Wirk, Wilhelm, 52. 175.
Wirl, Erik, 48.
Wirth, Mizzi, 306.
Wirth, Moritz, 291.
Wirtz, Carel, 381.
Wissiak, Wilhelm, 240.
Witt, Friedrich, 20.
Witt, Margareta Allardice, 180.
Wittenberg, Alfred, 61. 181. 312. 379. 383.
Wittenberg-Quartett 308.
Witting, Karl, 169.
Witting-Seebaß, Sophie, 380.
Wittkowski, G. M., 316.
Wohlen, Cécile, 58.
Wohlgemuth, Gustav, 61. 315.
Wöhrle, E., 63.
v. Woikowsky-Biedau, Viktor, 178. 311.
Woiku, Petrescu, 120.

Wolf, Bodo, 124.
Wolf, Hugo, 55. 58. 121. 122. 123. 179. 181. 187. 190. 241. 246. 247. 251. 254. 309. 313. 317. 319. 364. 378. 383.
Wolf, Otto, 51. 52. 239.
Wolf, Sophie, 238. 305.
Wolf-Ferrari, Ermanno, 112 („Der Schmuck der Madonna". Uraufführung in Berlin). 116. 190. 237. 247. 379.
Hugo Wolf-Verein (Wien) 364.
Wolff, Erich J., 120. 180. 246. 378.
Wolff, Henry, 249.
Wolfram, Carl, 113.
Wolfrum, Philipp, 59. 122. 123. 153. 182. 185. 314.
Wolfsohn, Julius, 256.
Wolfsthal, Bronislaw, 175.
Wollgandt, Edgar, 252.
Wolter, Minnie, 238. 305.
Wolters, Susanne, 378.
v. Wolzogen, Elsa Laura, 256.
v. Wolzogen, Ernst, 47.
Wood, Henry, 187.
Wörl, Georg, 190.
Wosskow, Erika, 119.
Woyrsch, Felix, 121. 181. 249. 382.
v. Wrangel, Graf, 255.
Wüllner, Franz, 112. 173.
Wüllner, Ludwig, 244. 379. 381.
Wüllnerscher Frauenchor, Anna, 56.
Wunderlich, Otto, 247.
Wunderlich, Philipp, 368. 380.
Wünsch, Adolf, 181.
Wurfschmidt, Willy, 185.
Wustmann, Gustav, 154.
Wuzél, Hans, 115.
v. Wymetal, Wilhelm, 307.
Wysman (Pianist) 187.
Ysaye, Eugène, 120. 177. 181. 183. 190. 251. 308. 318. 319. 379. 381.
Ysaye, Gabriel, 319.
Zador, Desider, 236.
v. Zadora, Michael, 119. 250. 255. 315.
Zajic, Florian, 177. 179. 378.
Zalsman, Gerard, 248.
Zangvereeniging der Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst (Amsterdam) 176.
Zanon, Maffeo, 169.
v. Zawilowski, Konrad, 112.
Zeiler, Robert, 58.
Zeiller, Hela, 239.
Zellner, L. A., 235.
Zelter, Carl Friedrich, 27. 323.
Zemanek, Wilhelm, 125. 254.
v. Zemlinsky, Alexander, 117. 125. 191. 239. 254. 373.
Zenger, Max, 128 (Bild).
Zewitsch, Fritz, 128.
Zichy, Géza Graf, 301.
Ziegler, Benno, 113.
Ziegler, Karl, 241.
Zilcher, Hermann, 124. 254.
Zimmer, Albert, 182.
Zimmer, Carl, 245.
Zimmer-Quartett 120. 185.
Zimmermann, Adolf, 121.
Zimmermann, Helene, 56.
Zimmermann, Louis, 176.
Zotnicka, Meta, 254.
Zoder, Max, 78.
Zoellner, Heinrich, 118. 374.
Zottmayr, Georg, 173.
Zscherneck, Georg, 243. 252.
Zschokke, Heinrich, 201.
Zsigmondy, Gabriel, 119. 246. 319.
Zulauf, Ernst, 114. 115.
Zumpe, Herman, 29. 32.
Zweers, Bernard, 184.
v. Zweygberg, L., 59. 61. 62. 63. 187. 190.
Zwintzscher, R., 185. 382.

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

Barth, Ernst: Einführung in die Physiologie, Pathologie und Hygiene der menschlichen Stimme. 232.
Batka s. Wolf, Hugo.
Feis, Oswald: Hector Berlioz. Eine pathographische Studie. 165.
Gehring, Albert: The basis of musical pleasure. 233.
Hehemann, Max: Max Reger. Eine Studie über moderne Musik. 164.
Kalbeck, Max: Johannes Brahms. Tl. III, Halbband 2. 298.
Klob, Karl Maria: Drei musikalische Biedermänner. 366.
Knorr, Iwan: Lehrbuch der Fugenkomposition. 233.
Leichtentritt, Hugo: Musikalische Formenlehre. 364.
Lewis, Walter and Thomas: Modern Organ Building. 365.
Niemann, Walter: Das Klavierbuch. 2. Aufl. 300.
Parry, Hubert: Style in musical art. 299.
Pulvermacher, Benno: Die Schule der Gesangsregister als Grundlage der Tonbildung. 230.
Rackham, Arthur s. Wagner, Richard.
Riemann, Ludwig: Das Wesen des Klavierklanges und seine Beziehungen zum Anschlag, 232.
Rutz, Ottmar: Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck. 298.
Schering, Arnold: Geschichte des Oratoriums. 164.
Schmidt, Karl: Wilhelm Hill. Leben und Werke. 165.
Scholz, Bernhard: Verklungene Weisen. 166.
Schreyer, Johannes: Lehrbuch der Harmonie und der Elementarkomposition. — Schlüssel zu den Aufgaben. 166.
Stöhr, Richard: Praktischer Leitfaden des Kontrapunktes. 301.
Stumpf, Carl: Die Anfänge der Musik. 230.
Wagner, Richard: „Der Ring des Nibelungen." Mit 64 farbigen Bildern von Arthur Rackham. II. Bd.: „Siegfried" und „Götterdämmerung". 366.
Werner, Heinrich s. Wolf, Hugo.
Wirz, Georg: Neue Wege und Ziele für die Weiterentwickelung der Sing- und Sprechstimme. 365.
Wolf, Hugo: Hugo Wolfs musikalische Kritiken. Herausg. von Batka und Werner. 364.
Zichy, Géza Graf: Aus meinem Leben. I. Bd. 300.

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

Agostini, Mezlo: op. 17. Trio per Pianoforte, Violino e Violoncello. 303.
Biber, Heinrich Franz: Sonate No. 6 und 7 (Henri Marteau). 302.
Bleyle, Karl: op. 20. „Ein Harfenklang". Für Altsolo, Männerchor und großes Orchester. 167.
Boehm, Adolph P.: op. 25. Zwei Gedichte von Goethe. 171.
v. Bose, Fritz: op. 4. Drei Klavierstücke. 234.
Bruch, Max: op. 85. Romanze für Bratsche mit Orchester. 169.
Campagnoli, B.: op. 18. Sieben Divertimenti für Violine (Henri Marteau). 302.
Debussy, Claude: Sternennacht. 171.
v. Dohnanyi, Ernst: op. 19. Suite für Orchester. 303.
Drechsler, Hermann: op. 44, 46, 48. Gesänge für eine Singstimme und Klavier. 302.
Dukas, Paul: „Polyeucte". Ouverture pour la tragédie de Corneille. 167.
Erb, M. J.: op. 70. Sonate für Orgel über Choralthemen der katholischen Liturgie. 168.
Fischer, Julius: op. 21. Zweite Sonate für Violine und Klavier. 302.
Friedman, Ignaz: op. 47 No. 1 bis 4. Studien für das Pianoforte. 367.
Frischenschlager, Friedrich Fridwig: op. 1. Sechzig Kinderlieder für jung und alt. 367.
Georges, Alexandre: Sept chants populaires. 302.
Gluck, Christoph Willibald: „Die Pilger von Mekka." Herausgegeben von Max Arend. 169.
Goedicke, A.: op. 21. Klavierquintett. 303.
Goehler, Georg: Sechs Gedichte von Martin Greif für Männerchor. 167.
Goetz, Hermann: op. 6. Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello. 168.
Grabert, Martin: op. 38. Drei geistliche Gesänge für gemischten Chor a cappella. 171.
Halm, August: Kompositionen für Pianoforte. Heft IV. 234.
Hildebrandt, Ulrich: „Die güldene Sonne." Choralkantate für Soli, Chor, großes Orchester und Orgel. 166.
Hofmann, Richard: op. 135 und 136. Zwei Schülerkonzerte für Violoncello und Klavier. 301.
Hoppe, Jaroslaw: op. 2. Drei biblische Gesänge für eine tiefe Stimme und Klavier. 235.
Huber, Hans: „Heldenehren. König Alfonsos XI. Tod vor Gibraltar 1350." Kantate für Männer- und Knabenchor, Soli und Orchester. 367.
Kahn, Robert: op. 56. Sonate für Violoncello und Klavier. 168.
Karganoff, Genari: op. 21. Für die Jugend. 168.
Karg-Elert, Sigfrid: op. 7. „Reisebilder." Eine Suite von acht Klavierstücken. 234.
— op. 87. Drei symphonische Choräle für Orgel. 301.
— op. 88. Sonate für Violine allein. — op. 89. Partite für Violine allein. — op. 90. Leichte Charakterstücke für zwei Violinen. 303.
Klose, Friedrich: Streichquartett Es-dur. 368.
Kossobudzki, Ignaz: Fünf polnische Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Piano. 234.
Kronke, Emil: op. 81. Suite im alten Stil für Flöte und Klavier. 368.
de Lange, Samuel: op. 94, 95 und 96. Lieder und Duette. 366.
Leipold, Bruno: op. 11. Motette für gemischten Chor. — op. 12. Osterkantate für gemischten Chor, Altsolo und Orgel. — op. 14. Motette für gemischten Chor, Männerchor, Unisonochor und Orgel. 171.
Locatelli, Pietro: Twee Sonates voor Viool (Julius Röntgen) 235.
Loewe, Carl: Weltliche Chöre. Herausgegeben von Leopold Hirschberg. Bd. I: Männerchöre a cappella. 233.
Mendelssohn, Arnold: op. 44. Fünf Gesänge für gemischten Chor a cappella. — op. 42. Acht Gesänge für Frauenchor a cappella. 167.
Metzner, Oskar: Zehn Lieder für Mittelstimme mit Klavierbegleitung. 302.
Mugellini, Bruno: Metodo d'esercizi tecnici per Pianoforte. Bd. 1—8. 235.
Münch, Ernst: op. 15. Sieben Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. 234.
Nachez, Tivadar: Klassische Meisterwerke für Violine aus dem 17. und 18. Jahrhundert, nach alten Manuskripten zum ersten Male herausgegeben. 168.
Naumann, Otto: op. 10. „Nis Randers." Ballade für Männerchor und Orchester. 167.
Ramrath, Konrad: op. 10, 19, 20. Lieder und Gesänge. 302.
Ravel, Maurice: „Daphnis et Chloé" (Ballet en un acte). Fragments symphoniques pour Orchestre et Choeurs. 234.
— Sept chants populaires. 302.
— Valses nobles et sentimentales. 368.
Rebikow, Wladimir: „Alpha und Omega." Musikpsychologisches Drama. 367.
Reger, Max: op. 122. Sonate für Violine und Klavier. 168.
— op. 117, No. 5. Präludium und Fuge für Violine. 169.
— op. 82. „Aus meinem Tagebuch." Bd. III. 234.
Rhené-Baton: op. 16. Cinq mélodies sur des poésies de Jean Lahor. 368.
Roger-Ducasse: Trois Motets pour Soprano solo et Choeur à 4 voix avec accompagnement d'Orgue. 368.
— „Le joli jeu de furet." 366.
Samazeuilh, Gustave: Suite (en Sol) pour le Piano. 368.
Schaub, Hans Ferdinand: op. 2. Festmarsch für großes Orchester. 234.
Schmalstich, Clemens: op. 28. Liebeswalzer für Männerchor und Pianoforte zu 4 Händen. 367.
Schmitt, Florent: Rapsodie Viennoise pour Orchestre. 301.
Schwartz, Alexander: op. 6, No. 1, op. 8, op. 17, op. 18. Lieder und Gesänge. 171.
Scrinzi, G.: Sonata for Violin and Pianoforte. 168.

Sibelius, Jean: op. 45, No. 1. „Die Dryade.“ Tonstück für Orchester. 167.
Sinding, Christian: op. 110. „Jugendbilder.“ Mittelschwere Klavierstücke. 366.
Sitt, Hans: op. 110. Schüler-Konzertino No. 3. für Violine mit Pianoforte. 368.
Stier, Alfred: op. 3. Drei Motetten für vierstimmigen gemischten Chor a cappella. 161.
Szymanowski, Karol: op. 9. Sonate pour Piano et Violon. 303.
Tartini, Giuseppe: Nuova raccolta di 11 Sonate e un Minuetto variato per Violino. 169.
Vidal, Paul: Chansons Ecossaises. 302.
Vierne, Louis: op. 27. Sonate pour Violoncelle et Piano. 301.
Volbach, Fritz: op. 35. „Die Nachtigall.“ Für hohe Stimme, Violine, Violoncello, Klavier und Harfe. 171.
Wallnöfer, Adolf: Neue Gesänge. Bd. VII, VIII und IX. — op. 85. Neunzehn Duette. 367.
Weismann, Julius: op. 30. Sonate für Violine allein. 169.
— op. 34. Kantate „Macht hoch die Tür“ für Sopransolo, Chor und Orchester. 167.
— op. 35. Tanz-Phantasie für Klavier. 366.

REGISTER DER BESPROCHENEN ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSÄTZE

Adler, Felix: Franz Liszt. 109.
d'Albert, Eugen: Franz Liszt. 106.
Andro, L.: Ein Generalmusikdirektor für Wien. 293.
— Luxus-Dirigenten. 293.
— Musikalisches aus Wiener Galerieen. 295.
— Frau Charles Cahier. 362.
Bachrich, S.: Persönliche Erinnerungen an Liszt. 158.
Batka, Richard: Sechs Briefe Franz Liszts. 106.
Beer, August: Franz Liszt. 158.
Behm, Eduard: Aus meinem Leben. 294.
Bekker, Paul: Franz Liszt. 107. 109.
Blaschke, Julius: Der gläubige Zug in Liszts Charakter. 110.
— Breslauer Lisztiana. 162.
— Aus Webers Sturm- und Drangperiode. 362.
Boerschel, Ernst: Franz Liszt. 162.
Bothe, Franz: Der doppelt alterierte Nonenakkord. 294.
Breslauer Morgenzeitung: Franz Liszt in Breslau. 162.
Bouyer, Raymond: Le chef-d'œuvre de Franz Liszt à propos du centième anniversaire de sa naissance. 105.
Cahn-Speyer, Rudolf: Über Fehler der musikalischen Deklamation und ihre Ursachen. 361.
Canstatt, Tony: Rheinsagenspiele auf der Brömserburg zu Rüdesheim a. Rh. 295.
— Atmungskunst im Dienste der Wissenschaft und Kunst. 363.
Capellen, Georg: Die deutsche Neu-Exotik und die Kritik. Streitschrift gegen Dr. Rudolf Louis. 294.
Challier sen., Ernst: Aus den Programmen der vornehmen Konzertgeber des Konzertjahres 1909/10. 294.
Chop, Max: Franz Liszt als Künstler und Mensch. 160.
Cramer, Hermann: Führer durch die Violoncell-Literatur. 362.
Dannreuther, Edward: Musikalische Ornamentik (Forts.). 361.
Degen, L.: Franz Liszt. 163.
Delmar, Axel: Friderizianischer Humor. 363.
Denk, Max: Franz Liszt als Schriftsteller. 363.
Dillmann, Alexander: Die neue Oper von Richard Strauß. 296.
Draber, H. W.: Elisabeth Munthe-Kaas. 295.
— Gertrud Fischer-Maretzki. 295.
— Berliner Konzerte und ihre Besucher. 296.
Draeseke, Felix: Franz Liszt. 107.
Droste, Carlos: Edith de Lys. 295.
Ebel, Arnold: Kritik der Musikkritik. 293.
Eckertz, Erich: Ein Meister der Harfe. Wilhelm Posse und seine Beziehungen zu Franz Liszt. 362.
Egel, H. W.: Der Klaviertondichter Franz Liszt. 107.
Ehlers, Paul: Franz Liszt und der Allgemeine Deutsche Musikverein. 106.
Eichberg, Richard J.: Vier automatische Bestätigungen alter Gesetze. 294.
Eichhorn, K.: Über Humor und Humoristika. 297.
Erckmann, Fritz: Streiflichter auf das Musikleben in England während des 17. Jahrhunderts. 361.
von Erdmannsdörfer-Fichtner, Pauline: Erinnerungen an Franz Liszt. 157.
Freiesleben, Dr.: Zeitliche Begrenzung des Urheberrechts. 296.
Freudenberg, Wilhelm: Aus dem Notizbuch eines Musikers. 294.
Friedenthal, Albert: Humperdinck als Komponist zu den Shakespeare-Dramen. 294.
Fuchs, Carl: Erläuterungen zu Klavierabenden. 362.
Goering, H.: Rückblicke und Abrechnungen. 360.
Goetz, Wolfgang: Mozarts Schädel. 361.
Gräner, Georg: Paul Juon. 295.
Hale, Philip: Tonart und Farbe. 296.
Hamburger Echo: Franz Liszt. 162.
Hampel-Pulszky, Polyxena: Ein unbekanntes Porträt Franz Liszts. 158.
Hasse, Max: Franz Liszt als Mensch und Künstler. 156.
v. Hausegger, Siegmund: Franz Liszt. 110.
Heckel, Karl: Franz Liszt. 163.
Heinemann, Alfred: Franz Liszt als Mensch und Künstler. 109.
Hennig, Richard: Zum 100. Geburtstag von Flemmings „Integer vitae“. 293.
Hildebrandt, Merrick B.: Reform der Violintechnik. 361.

Hirschberg, Leopold: Heinrich Marschners Chöre. 362.
Hirschfeld, Robert: Franz Liszt. 158.
Hoffmann, Rudolf Stephan: Liszt und die Gegenwart. 105.
Honold, Eugen: Moderne deutsche Geigenmacher. III: Louis und Wilhelm Otto in Düsseldorf. 292.
— Moderne deutsche Geigenmacher. IV: Adolf Romer in Freiburg i. B. 294.
— Deutsche Geigenbauer unserer Zeit. II: Giuseppe Fiorini in München. 295.
— Arrigo Serato. 362.
Istel, Edgar: Berichtigung. 292.
— Wagner und die Presse. 297.
Jacobi, Martin: Der Operntext. 294.
Janetschek, Edwin: Kamillo Horn. 297.
— Deklamationsfehler im Chorgesang. 360.
Kaiser, Georg: Der Aerophor. 361.
— Caroline von Weber. 361.
Kamieński, Lucian: Die Lisztfeier in Heidelberg. 156.
Kapp, Julius: Franz Liszt-Bildnisse. 105.
— Unveröffentlichte Briefe Liszts. 106.
Keßler, Adolf: Trommel und Pfeife. 363.
Kißling, Gustav: Franz Liszt. 161.
Kißner, Emil: Franz Liszt. 162.
Kleine Presse (Frankfurt): Franz Liszt. 162.
Kohut, Adolph: Franz Liszt und seine Beziehungen zu den Frauen. 297.
— Die Reklame-Stars in der alten guten Zeit. 361.
Kölner Tageblatt: Franz Liszt. 163.
Kölnische Volkszeitung: Zum 100. Geburtstage Franz Liszts. 111.
Kölnische Zeitung: Zum 100. Geburtstag Franz Liszts. 111.
Korngold, Julius: Franz Liszt. 157.
Kovács, Sándor: Zur Frage der musikalischen Renaissance. 293.
Krause, Emil: Die religiöse Vokalmusik in Polen. 360.
Kruse, Georg Richard: Zwei Jugendbriefe Ferdinand Hillers. 296.
— Ambroise Thomas und Otto Nicolai. 360.
Kühn, Oswald: Zum 100. Geburtstag von Franz Liszt. 160.
— Die Heidelberger Generalversammlung des Allg. Deutschen Musikvereins. 296.
— Die erste Straußbiographie. 361.
Lange, Fritz: Im Heimatsdorfe Franz Liszts. 106.
Lazarus, Gustav: Die jungtürkische Nationalhymne. 295.
Lebede, Hans: Emmy Destinn. 360.
Leo, Walter: Bayreuther Bühnenfestspiele. 360.
Leßmann, Otto: Franz Liszt. 110.
— Die Liszt-Zentenarfeier in Budapest. 293.
Louis, Rudolf: Franz Liszt. 156.
Lusztig, J. C.: Franz Liszt als Mensch und Künstler. 108.
— Franz Liszt. 108.
Maecklenburg, Albert: Die Kunst der Transposition. 295. 296.
Mann, Thomas: Auseinandersetzung mit Wagner. 360.
Manthe, Heinz: Franz Liszt. 163.
Marschalk, Max: Franz Liszt. 161.
Marsop, Paul: Franz Liszt. 105.
— Paul Bekker und sein „Beethoven". 362.
— Zur Frage der Textvarianten in Richard Wagners Bühnendichtungen. 362.
Mattern, Dora: Liszt und die Frauen. 162.
Mauke, Wilhelm: Franz Liszt. 161.
Mecklenburgische Zeitung: Franz Liszt. 163.
Mello, Alfred: Franz Liszt. 163.
Merian-Genast, Hans: Erinnerungen an Franz Liszt und andere. 110.
Meyer, Semi: Die Psychologie der musikalischen Übung. 295. 362. 363.
Misch, Ludwig: Musikalischer Unfug. 292.
Möller, Heinrich: Freilicht-Oper. 293.
— Jahrhundertfeier in Frankreich. 293.
Mörike, Eduard: Franz Liszt. 158.
da Motta, José Vianna: Liszt als Lehrer. 106.
du Moulin-Eckart, F. M. Richard Graf: Franz Liszt. 107.
Mueller, R. C.: Die Liszt-Feier in Weimar. 293.
Münnich, Richard: Hans Leo Haßlers Concensus sacrl. 360.
Naaff, Anton August: Ein deutscher Volkslied-Wardein in der Ostmark. 297.
Nef, Karl: Franz Liszt. 108.
Neue Musik-Zeitung: Eugen Haile. 294.
— Elly Ney. 294.
— Aus Vergangenheit und Gegenwart des Schweriner Hoftheaters. 296.
— Ferdinand Hiller. 296.
— Vom Stuttgarter Konservatorium. 296.
— Edmund Singer †. 363.
Neue Preußische (Kreuz-) Zeitung: Franz Liszt. 158.
Neue Zeitschrift für Musik: Erinnerungen an Felix Mottl. 360.
Neues Wiener Tagblatt: Franz Liszt und die Frauen. 158.
Niederschlesischer Anzeiger: Franz Liszt in Glogau. 162.
Niemann, Walter: Arthur Smolian †. 296.
Niggli, A.: Franz Liszt. 163.
Paetow, Walter: Zu Franz Liszts Gedächtnis. 160.
Paga, Bertha: Wie soll das Kind Klavier üben? 294.
Pasig, Paul: Franz Liszt. 162.
Pfohl, Ferdinand: Franz Liszt, der Schaffende. 110.
Piesling, Sigmund: Franz Liszt. 157.
Pietsch, Ludwig: Erinnerungen an Franz Liszt. 161.
Pohl, Louise: Anekdotisches aus Felix Mottls Leben. 294.
Prod'homme, J.-G.: Almire Gandonnière. 293.
Prümers, Adolf: Ein altes Sängerübel. 297.
— Die alte und die neue Spieloper. 360.
Rappoldi-Kahrer, Laura: Erinnerungen an Franz Liszt. 158.
Rasch, Hugo: Überschätzte Leistungen. 292.
Reimerdes, Ernst Edgar: Heinrich Marschner. 297.
Reinecke, Carl: Hiller-Gedenkblatt. 361.
Reusch, K. V.: Dem Andenken des schwäbischen Komponisten Gustav Pressel. 295.
Richard, August: Zu des Meisters [Liszt] Gedächtnis. 106.
— Felix Mottl †. Mottl und die Blütezeit der Karlsruher Oper. 294.
— Franz Liszt als Männerchorkomponist. 362.
— Friedrich der Große und die Musik. 363.
Riemann, Ludwig: Das Volks-

lied im niederrheinischen Industriebezirk. 295.
Riesenfeld, Paul: Germanistische Einflüsse auf Wagners „Tannhäuser"-Dichtung. 293.
Rychnovsky, Ernst: Franz Liszt. 158.
Der Sammler: Franz Liszt. 163.
Saul, Felix: Unser Opernpublikum und Richard Wagner. 296.
Schacht, Alfred: Franz Liszt. 163.
Scherber, Ferdinand: Die verschenkte Frau. 363.
Schlesische Zeitung: Liszt in Breslau. 162.
v. Schmeidel, Viktor Ritter: Zur Jahreswende. 297.
Schmidkunz, Hans: Akustische Musiksäle. 295.
Schmidl, Leopold: Die Befreiung vom Gassenhauer. 292.
— Die „Solistenkapelle". 363.
Schneider, Josef: Wien als musikalisches Zentrum. 297.
Schneider, Otto Albert: Liszt. 158.
Schünemann, Georg: Franz Liszt. 108.
Schüz, Alfred: Edmund Singer als Geigenkomponist. 363.
Schwers, Paul: Erwiderung. 292.
— Die Heidelberger Liszt-Zentenarfeier und Jubiläums-Tonkünstlerversammlung des Allg. Deutschen Musikvereins. 293.
Signale für die musikalische Welt: Liszt-Briefe. 296.
— Das Boston Symphony Orchestra. 296.
— Ein „unoffiziöser" Generalversammlungsbericht. 297.
— An unsere Leser. 297.
Singer, Edmund: Aus meiner Künstlerlaufbahn. 294. 295. 296. 362.
Singer, Kurt: Wagneriana. 292.
Spanuth, August: Zum Ferdinand Hiller-Gedenktag. 296.
— Weingartners Aussperrung. 296.
— Ein großer Operntag in London. 296.
— Oscar Hammerstein ein Reäktionär? 297.
— Das Musikjahr 1911. 363.
— Dr. Muck und die Berliner Hofoper. 363.
Spiro, Friedrich: Ein Beitrag zur Cembalofrage. 363.
Starcke, Hermann: Aus denkwürdiger Zeit. 295.
Steinitzer, Max: Eine Erinnerung an Max Zenger. 293.
— Das Stiefkind Melodram. 295.
— Ein Buch über Richard Strauß. 361.
Stephani, Hermann: Webers „Euryanthe". 362.
Stern-Porges, Mathilde: Erinnerungen an Franz Liszt. 106.
Stolzing, Josef: Franz Liszt und die deutsche Tonkunst. 109.
Storck, Karl: Der Dialog im Musikdrama. 292.
Stradal, August: Erinnerungen an den letzten Aufenthalt Liszts in Rom. 106.
— Das „Album d'un voyageur" und „La première année de pèlerinage" von Franz Liszt. 362.
Sulzer, Joseph: Franz Liszt. 105.
Tharí, Eugen: Liszt auf seinem Triumphzug in Dresden. 162.
Thomas, Wolfgang: Aus Liszts Weimarer Tagen. 157.
Thüringer, J.: Franz Liszt. 163.
Unger, Max: Neue Beethoven-Studien. 294. 295.
— Giulietta Guicciardi — die „Unsterbliche Geliebte" Beethovens? 360.
— Beethovens neuer Liebesbrief — eine Fälschung? 360.
— Aus Liszts Frühzeit. 361.
Urbach, Otto: Nietzsches Briefe. 296.
— Allerlei Bach-Fragen. 362.
Volbach, Fritz: Eine wiederentdeckte Handschrift Mozarts. 293.
— Geschichte einer wiederentdeckten Handschrift Mozarts. 296.
— Die Heidelberger Lisztfeier. 296.
Volkszeitung (Leipzig): Franz Liszt. 160.
Widmann, Willy: Franz Liszt in Schwaben. 162.
Winterfeld, K.: Franz Liszt. 163.
Wittmann, Johann: Franz Liszt. 163.
Wolf, William: Mozarts a-moll Rondo. 295.
Wolff, Ernst: Ferdinand Hiller. 292.
— Ferdinand Hiller. 361.
Wolff, H.: Der Schriftsteller Liszt. 111.
Zichy, Géza Graf: Franz Liszt. 158.
Ziller, Dr.: Etwas über Liszt und seine bleibende Bedeutung. 163.
Zimmermann, Felix: Franz Liszt. 160.

DIE MUSIK



HEFT 7: 10. BEETHOVEN-HEFT

VERLAG SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN · W · 57

11 · IAHRG · 1912 IANUAR

Freiheit in künstlerischer, politischer, persönlicher Hinsicht, Freiheit des Willens, des Handelns, des Glaubens, Freiheit des ganzen Individuums in all seinen Betätigungen äußerer und innerer Art: das ist die Botschaft, die Beethoven bringt und der er in seinen Heldengestalten, in Drama und Lyrik, symbolischen Ausdruck schafft. Hier ist die Brücke, die von dem scheinbar einsam Stehenden zu seinen großen Zeitgenossen und Mitkämpfern führt: zu Kant, Fichte, Humboldt, Stein, Schiller, Goethe. Hier erklingt derselbe Akkord, der in den Freiheitskriegen zum Sturm anschwillt, der zwei Jahrzehnte vorher den Orkan der französischen Revolution durchbraust hatte.

Paul Bekker

INHALT DES 1. JANUAR-HEFTES

FRITZ STEIN: Eine Jugendsymphonie Beethovens

ARTHUR SEIDL: „Leonoren"-Fragen

GUSTAV ERNEST: Beethoven-Studien. III: Die Vogelstimmen in der „Szene am Bach"; IV: Die Höhepunkte im Beethovenschen Schaffen

PAUL BEKKER: Beethovens zweiter Liebesbrief. Schlußwort

HERMAN RUTTERS: Das Richard Strauß-Fest im Haag (20.—30. November 1911)

KRITIK (Oper und Konzert): Berlin, Bremen, Dresden, Düsseldorf, Frankfurt a. M., Köln, Leipzig, London, Magdeburg, Mannheim, München, St. Petersburg, Straßburg, Stuttgart, Warschau, Wien, Wiesbaden, Zürich

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN KUNSTBEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Zu Beethovens Jugendsymphonie (Aufschrift auf den Stimmen der ersten und zweiten Violine und des Violoncells; Anfang der Originalstimme zu Violino I); Adagio aus dem Bonner Klavierquartett in C-dur; Beethoven nach der Kreidezeichnung von Stefan Decker; Beethoven nach der Zeichnung von Josef Daniel Boehm; Totenmaske Beethovens von Johann Danhauser; Porträt von Amalie Sebald; Der k. k. Redoutensaal in Wien; Entwurf einer Danksagung Beethovens für das Intelligenzblatt der Wiener Zeitung; Widmungsseite der Neunten Symphonie; Beethovens letzte Noten

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk. Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mk. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England: Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain

Alleinige buchhändlerische Vertretung für England und Kolonieen: Breitkopf & Härtel, London, 54 Great Marlborough Street

für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York

für Frankreich: Costallat & Co., Paris

EINE JUGENDSYMPHONIE BEETHOVENS[1]

VON DR. FRITZ STEIN-JENA

Eine unbekannte Symphonie Beethovens? — Der Leser wird zunächst mit ungläubigem Kopfschütteln antworten. Die heilige Neunzahl der Beethovenschen Symphonieen ist zum musikalischen Glaubensdogma geworden, dessen Erschütterung unmöglich erscheint. Mit einem gewissen Recht glaubt der Laie Lebensgeschichte und künstlerischen Entwickelungsgang des größten Symphonikers aller Zeiten so allseitig durchforscht und geklärt, daß Überraschungen nicht mehr zu erwarten sind. Leider ist dieser Glaube ein frommer Wahn. Trotz Thayers monumentaler, mit philologischer Akribie alles nur erreichbare Tatsachenmaterial zusammentragender Biographie, trotz einer ausgedehnten Spezialliteratur steht die wissenschaftliche Beethoven-Forschung noch immer vor zahlreichen ungelösten Problemen. Vor allem läßt unsere Kenntnis der Entwickelung des jugendlichen Beethoven viel zu wünschen übrig, und erst seit einigen Jahren haben Untersuchungen über das musikalische Milieu, in dem der Knabe Beethoven in Bonn aufwuchs, das Dunkel aufzuhellen begonnen, das noch immer über der Frühperiode des Meisters liegt.[2])

Die in den letzten Jahrzehnten entdeckten unbekannten oder verschollenen Kompositionen aus Beethovens Bonner und ersten Wiener Zeit (die „Kaiserkantaten“, das Ritterballet, Klavierkonzertsatz in D-dur, Bruchstück eines Violinkonzertes in C-dur[3]) u. a.) beweisen, daß in dieser ersten Periode viel mehr Werke entstanden sein müssen, als uns im Druck überliefert worden sind, und legen die Vermutung nahe, daß noch weitere Jugendarbeiten existierten, die der Meister späterhin ignorierte und damit der Vergessenheit anheimgab. Können sich unter diesen Jugendarbeiten nicht auch symphonische Versuche befunden haben? Die auffallende Tatsache, daß Beethoven erst im 30. Jahre seine erste Symphonie veröffentlichte, hat man mit seiner strengen Selbstkritik zu erklären versucht, die ihm verbot, mit Werken hervorzutreten, deren Formen er noch nicht

---

[1]) Auf Wunsch der Redaktion gebe ich im folgenden nochmals eine kurze Orientierung über die Echtheitsfrage der Symphonie, die ich bereits ausführlich im Oktoberheft der Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft (XIII, 1) behandelte. Die Symphonie ist in Partitur, Stimmen, Klavierauszug zu zwei Händen (O. Singer), Klavierauszug zu vier Händen (Max Reger) bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen.

[2]) Vgl. u. a. Hugo Riemanns Aufsatz: „Beethoven und die Mannheimer“ in der „Musik“, Jahrgang VII, Heft 13 und 14.

[3]) Dazu gehört auch das von Albert Kopfermann in der „Musik“ zum erstenmal veröffentlichte Adagio (Jahrgang I, Heft 12 und 13.) Red.

völlig beherrschte. Damit hat man aber bereits die Möglichkeit zugegeben, daß schon vor 1800 symphonische Arbeiten entstanden sein können, die Beethoven als seiner nicht würdig von der Veröffentlichung ausgeschlossen hat. Denn die erste Symphonie zeigt bereits eine souveräne Beherrschung der orchestralen Technik, die ohne gründliche Übung im Orchestersatz kaum denkbar erscheint. — In Beethovens Skizzenbüchern finden wir nun in der Tat authentische Belege dafür, daß schon sehr früh symphonische Pläne und Entwürfe der ersten Symphonie vorausgegangen sind. Der im Britischen Museum zu London aufbewahrte, wertvolle Skizzen aus den Jahren 1784—1800 umfassende sogenannte Kafka'sche Skizzenband enthält einen 111 Takte langen Entwurf zu einer „Sinfonia"[1]), der, wie sich mit Bestimmtheit erweisen läßt, spätestens im Jahre 1785, wenn nicht schon früher, entstanden ist und den Beweis erbringt, daß Beethoven bereits im Knabenalter an die Komposition einer Symphonie gedacht hat. Ferner wurde durch Nottebohm aus vorhandenen Skizzen nachgewiesen, daß Beethoven auch in den Jahren 1794 und 1795 lange an einer C-dur Symphonie arbeitete, die unvollendet blieb oder ebenfalls verschollen ist. — Der Annahme, daß Beethoven bereits vor seiner „Ersten" eine Symphonie wirklich ausgearbeitet habe, steht also nach dem Gesagten kein zwingender Grund entgegen. Im Gegenteil: es wäre verwunderlich, wenn der heranreifende Symphoniker, der im Bonner Orchester von Jugend auf nahezu die gesamte symphonische Literatur seiner Zeit kennen lernte, der früh schon mit den Symphonieen Mozarts und Haydns aufs innigste vertraut wurde, sich auf dem Gebiet der Symphonie bis zum 30. Jahre jeder Nacheiferung dieser von ihm schwärmerisch verehrten Vorbilder enthalten, sich in seiner Sturm- und Drangperiode jugendlicher Schaffensbegeisterung nur mit Symphonieskizzen begnügt hätte.

Wenn nicht alle Zeichen trügen, hat nun in der Tat ein glücklicher Zufall eine verschollene Jugendsymphonie Beethovens ans Licht gebracht. Im Notenarchiv des Akademischen Konzertes zu Jena (gegründet 1769), eines der ältesten deutschen Konzertinstitute, fanden sich unter zahlreichen handschriftlichen Symphonieen aus dem Ende des 18. Jahrhunderts die geschriebenen Orchesterstimmen einer unbekannten C-dur Symphonie. Es mußte sofort auffallen, daß auf zwei Stimmen Beethovens Name steht: „Par Louis van Beethoven"[2]) verzeichnet die zweite Violinstimme, die Violoncellstimme trägt den Vermerk: „Symphonie von Bethoven"[2]) (sic!). Was bedeutet diese Aufschrift für die Beglaubigung des Werkes? Mit Recht wird der Historiker zunächst Zweifel geltend machen. Er weiß, wie oft

---

[1]) Vollständig mitgeteilt in dem erwähnten Aufsatz in den Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft.

[2]) Siehe die Beilagen dieses Heftes. Red.

in früheren Zeiten berühmte Namen zur Deckung minderwertiger Geistesprodukte herhalten mußten, wie viele Symphonieen fälschlich unter Haydns und Mozarts Namen im Umlauf waren. Stammte unsere Kopie etwa aus den zwanziger oder dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts, so läge es nahe, auch hier an eine Fälschung zu denken. Nun läßt sich aber aus dem ganzen Aussehen und der Schreibweise unserer Stimmen mit ziemlicher Sicherheit nachweisen, daß diese keinesfalls nach 1800 geschrieben sein können, also in einer Zeit entstanden sind, wo Beethovens Name in weiteren Kreisen noch völlig unbekannt war. Erst nach der Veröffentlichung der Ersten Symphonie im Jahre 1801 wurde man bekanntlich außerhalb Wiens auf Beethoven aufmerksam, und noch im Jahre 1810 war sein Ruhm noch nicht so verbreitet, daß an eine betrügerische Unterschiebung eines Nachahmers, der sein Werk durch den klangvollen Namen besonders hätte empfehlen wollen, gedacht werden könnte. Die erwähnten Aufschriften sind nicht etwa später nachgetragen, sondern von der gleichen Kopistenhand geschrieben, von der die Noten stammen. Ihre Glaubwürdigkeit wird dadurch nur verstärkt. Wir sehen also: Gegen die äußere Beglaubigung, die das Werk Beethoven zuschreibt, können triftige Gründe nicht geltend gemacht werden. Wie steht es nun mit den inneren Beweisen? Wird jene Überlieferung, die Beethoven als Autor bezeichnet, durch das Werk selbst bestätigt? Ist die musikalische Beschaffenheit der Symphonie derartig, daß Beethoven sie geschrieben haben könnte, daß zum mindesten nichts gegen seine Autorschaft spricht?

Was zunächst den Gesamteindruck betrifft, so ist ohne weiteres klar, daß wir in der Symphonie die Arbeit eines noch unausgereiften Künstlers vor uns haben, der noch mehr oder weniger von Vorbildern abhängt. Die dürftig geratenen Durchführungen der Ecksätze, ermüdende Wiederholungen im ersten Teil des Adagio, harmonische (auch Quinten und Oktaven, Takt 74—76 des Adagio) und instrumentale Härten u. a. weisen unverkennbar auf ein Jugendwerk. Dem entspricht auch die deutliche Anlehnung an berühmte Muster. Am auffallendsten ist in Orchestertechnik, in Thematik und Figuration Haydns Vorbild zu erkennen, ja es scheint, daß Haydns Londoner Symphonieen in D-dur und C-dur (No. 5 und 7 der Breitkopf & Härtelschen Partiturausgaben) bei der Komposition unserer Symphonie direkt als Vorlagen gedient haben. Auf andere Weise sind wenigstens die geradezu frappanten Übereinstimmungen im formalen Bau, in Instrumentierung und sogar in der melodischen Gestaltung und Behandlung einzelner Themen kaum zu erklären. Nur zwei Beispiele hierfür. Haydns genannte D-dur Symphonie beginnt die langsame, 20 Takte umfassende Einleitung zum ersten Satz mit folgendem Thema:



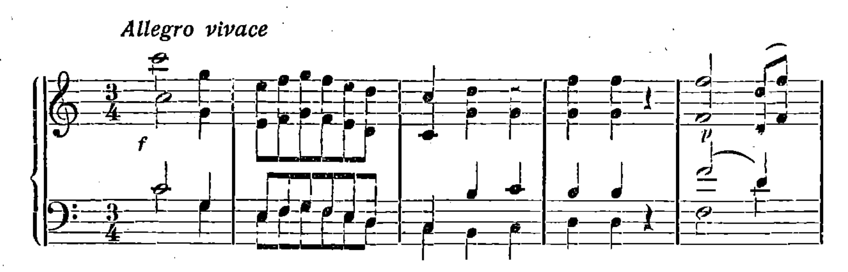
Die Introduktion zu unserer Symphonie zählt ebenfalls genau 20 Takte und beginnt folgendermaßen:



Der Themenanfang des Vivace (I. Satz) der Haydnschen C-dur Symphonie lautet:



Das entsprechende Thema unserer Symphonie:

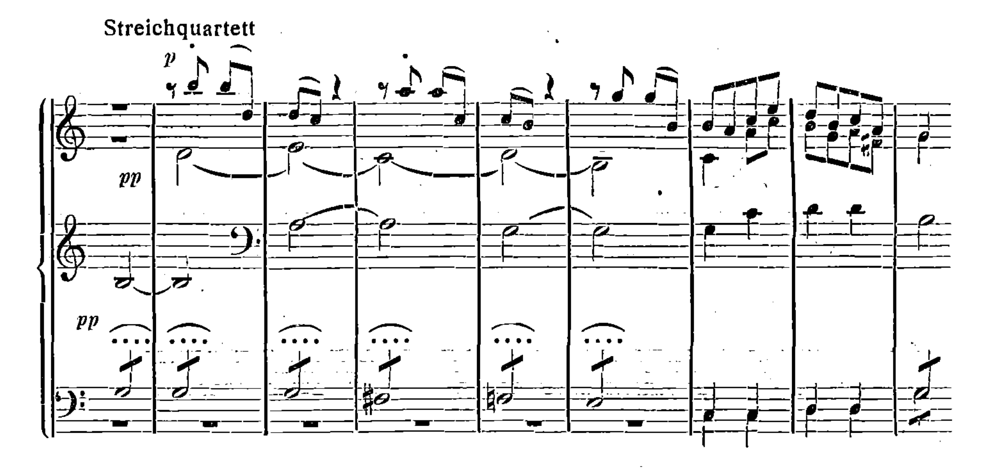


Fast Takt für Takt lassen sich derartige Analogieen aufzeigen, sogar auf Begleitungsfiguren und Dynamik erstreckt sich die Abhängigkeit. — Neben Haydnschen Vorbildern macht sich auch **Mozarts** Einfluß geltend. Schon die Orchesterbesetzung ist die von Mozart seit dem Jahre 1784 in seinen Symphonieen und Konzerten mit Vorliebe gebrauchte: Streichquintett,

eine Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken. Stark mozartisch klingt neben zahlreichen anderen Wendungen vor allem auch das „Gesangsthema“ des ersten Satzes:



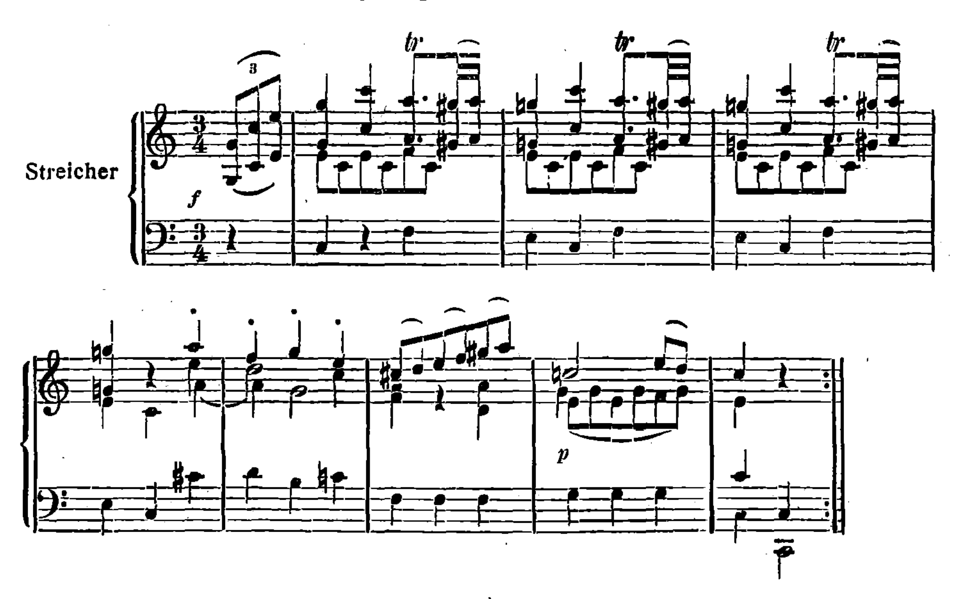
Endlich finden sich Einwirkungen der „Mannheimer Schule“ in der Gestaltung einzelner Themen wie in der stellenweise äußerst sorgfältig ausgearbeiteten Dynamik. Einen echten „Mannheimer Seufzer“ bringt das zweite Thema des Schlußsatzes:



Auch die übrigen Hauptthemen zeigen die Haydn-Mozartsche Grundfarbe, so das an das Volkslied: „Steh' ich in finstrer Mitternacht“ anklingende Thema des Adagio:



Als unverfälschter Haydn gibt sich das Menuett:



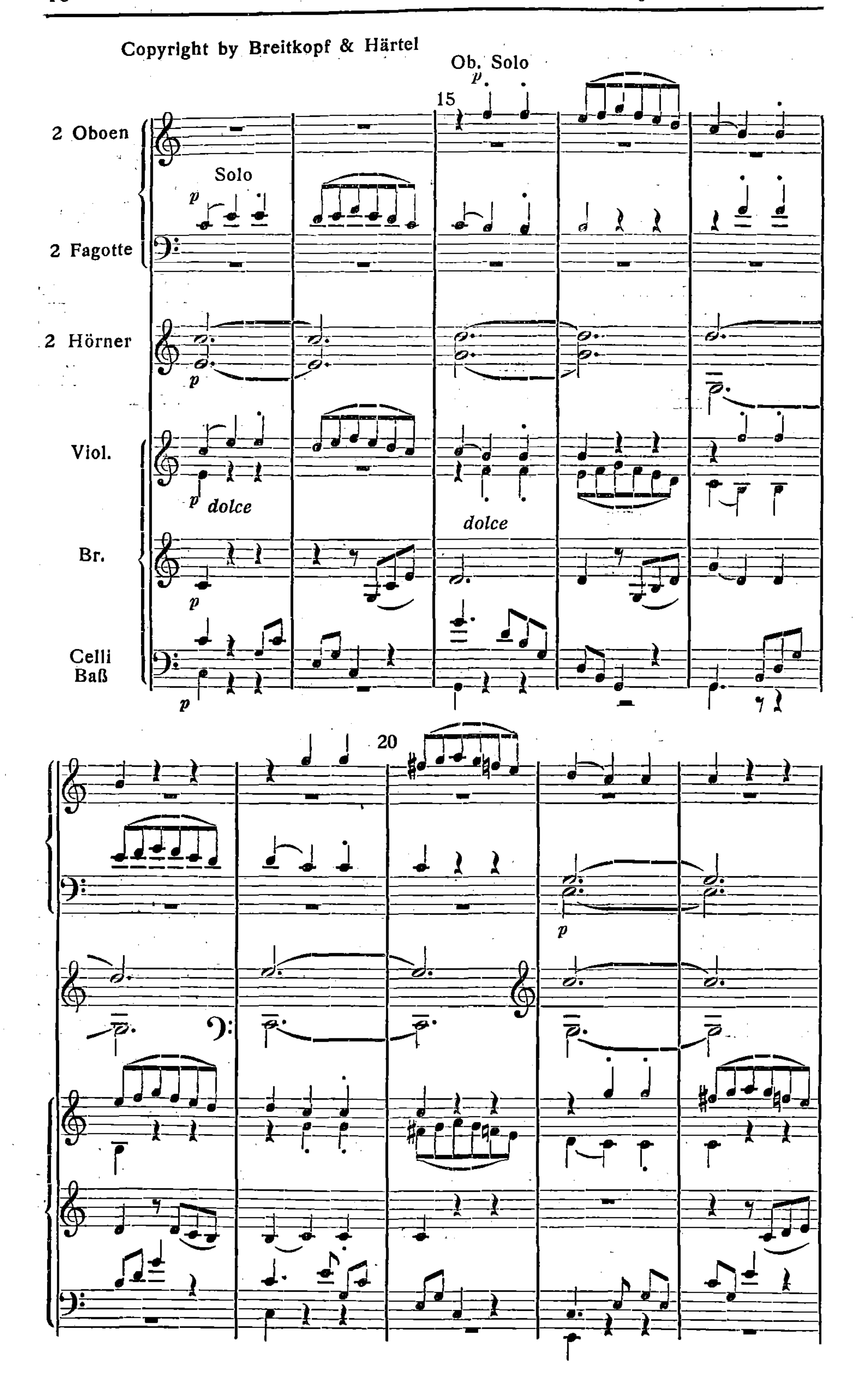
ebenso das launige Finale voll rastloser Beweglichkeit:





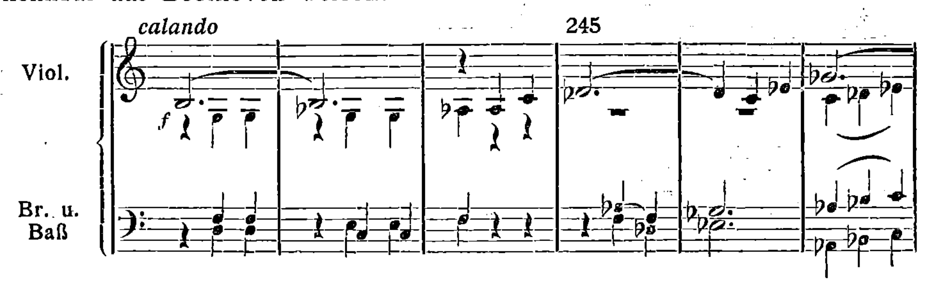
Bei aller Unselbständigkeit als Ganzes betrachtet, enthält nun aber die Symphonie zahlreiche Partieen, für die wir vergeblich nach Vorbildern in der vorbeethovenschen Musik suchen, Partieen, die das, was wir als Beethovens Eigenart zu empfinden gewohnt sind, in einer Akzentuiertheit aufweisen, daß ein anderer Autor als eben Beethoven für sie ausgeschlossen erscheint. Diese Beethovenianismen sprechen für sich selbst, mit ihrer Aufzeigung ist meiner Ansicht nach der wesentlichste Beweis für die Echtheit des Werkes gegeben.

Gleich der erste Satz bringt zu Beginn (Takt 13—27) eine imitatorische Episode echt Beethovenschen Gepräges, ein reizvolles Spiel der einander ablösenden Motive, wie wir es so häufig als Weiterführung des Hauptthemas bei Beethoven finden (vgl. den ersten Satz der ersten Symphonie, der Eroica, des Quintetts op. 16 u. a.):


Ob. Solo
p
15
2 Oboen
Solo
p
2 Fagotte
2 Hörner
p
Viol.
p dolce
dolce
Br.
p
Celli
Baß
p
20
p



Beethovens Vorliebe, in entfernte Tonarten, vor allem nach der Subdominantseite auszuschweifen, ist bekannt und wurde bereits von seinen Zeitgenossen als besonderes Charakteristikum lobend oder tadelnd bemerkt. Diese Neigung zeigt sich nun auch in unserer Symphonie bei fast allen modulatorisch irgendwie hervorstechenden Stellen. Zu Beginn der Coda des ersten Satzes (Takt 242—255) erscheint plötzlich nach einem Trugschluß in f-moll über weichen Des-dur Akkorden ein neuer Gedanke, dessen harmonische und melodische Fassung, dessen edle Wärme unverkennbar auf Beethoven weisen:

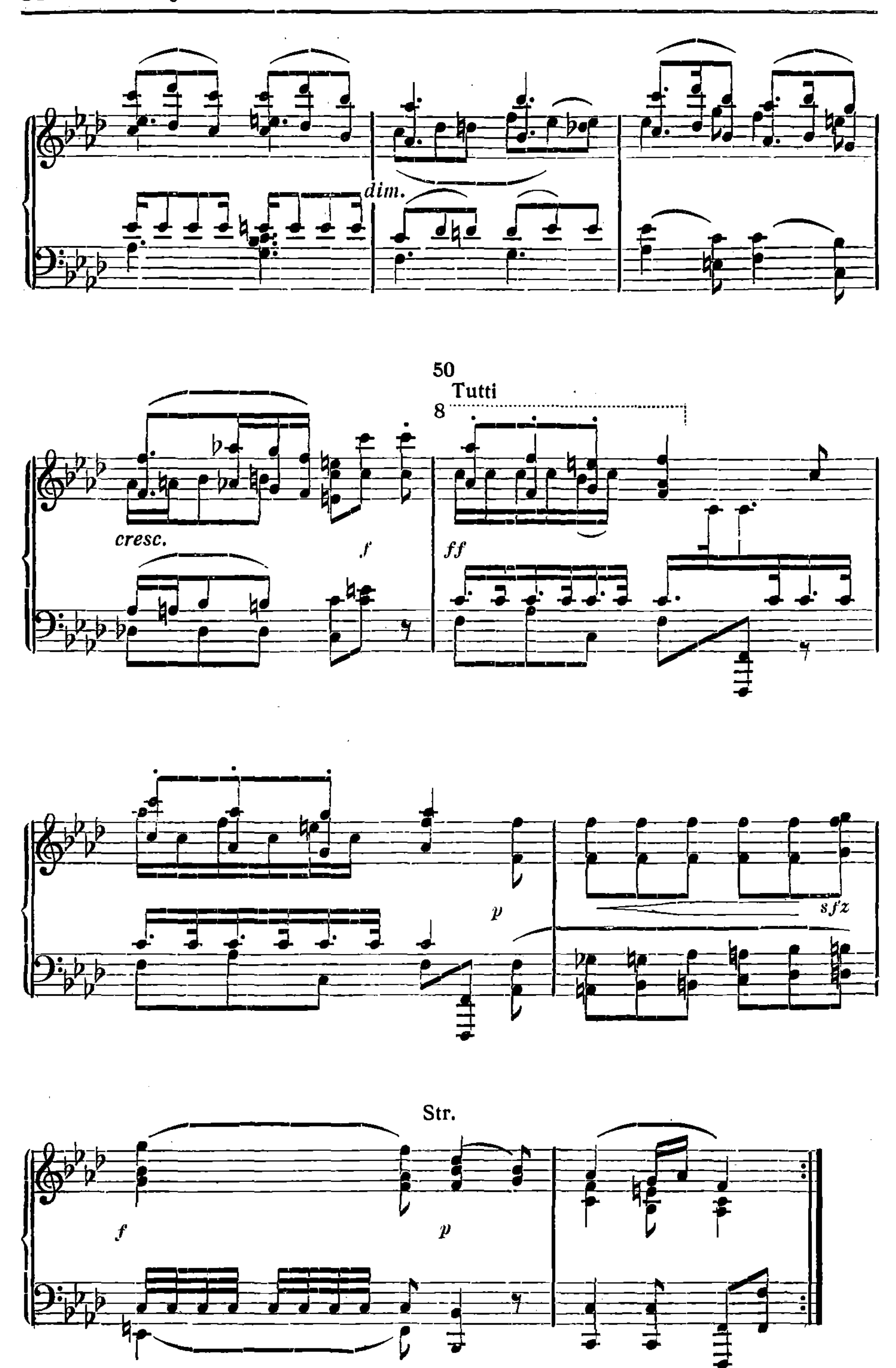




Auch zu Beginn der Durchführung des Finale treffen wir jenes charakteristische Modulieren nach entfernten B-Tonarten, auch hier (Takt 160—170) erscheint wieder das bekannte imitatorische Spiel mit einem Motiv, das sich Oboe und Violoncello gleichsam gegenseitig zureichen.

Die für die Echtheit entscheidendsten Beethovenianismen enthält nun aber das **Adagio**, in dem jedermann naturgemäß zuerst nach der „Klaue des Löwen" suchen wird. Der erste Teil des Satzes weist keinerlei Besonderheiten auf. Er beginnt ziemlich konventionell; die dreimalige Wiederkehr der beiden Themengruppen (Schema: AA. BB. AA.) wirkt langatmig trotz der wechselnden Instrumentation. Im folgenden Minore f-moll jedoch steht plötzlich Beethoven leibhaftig vor uns:

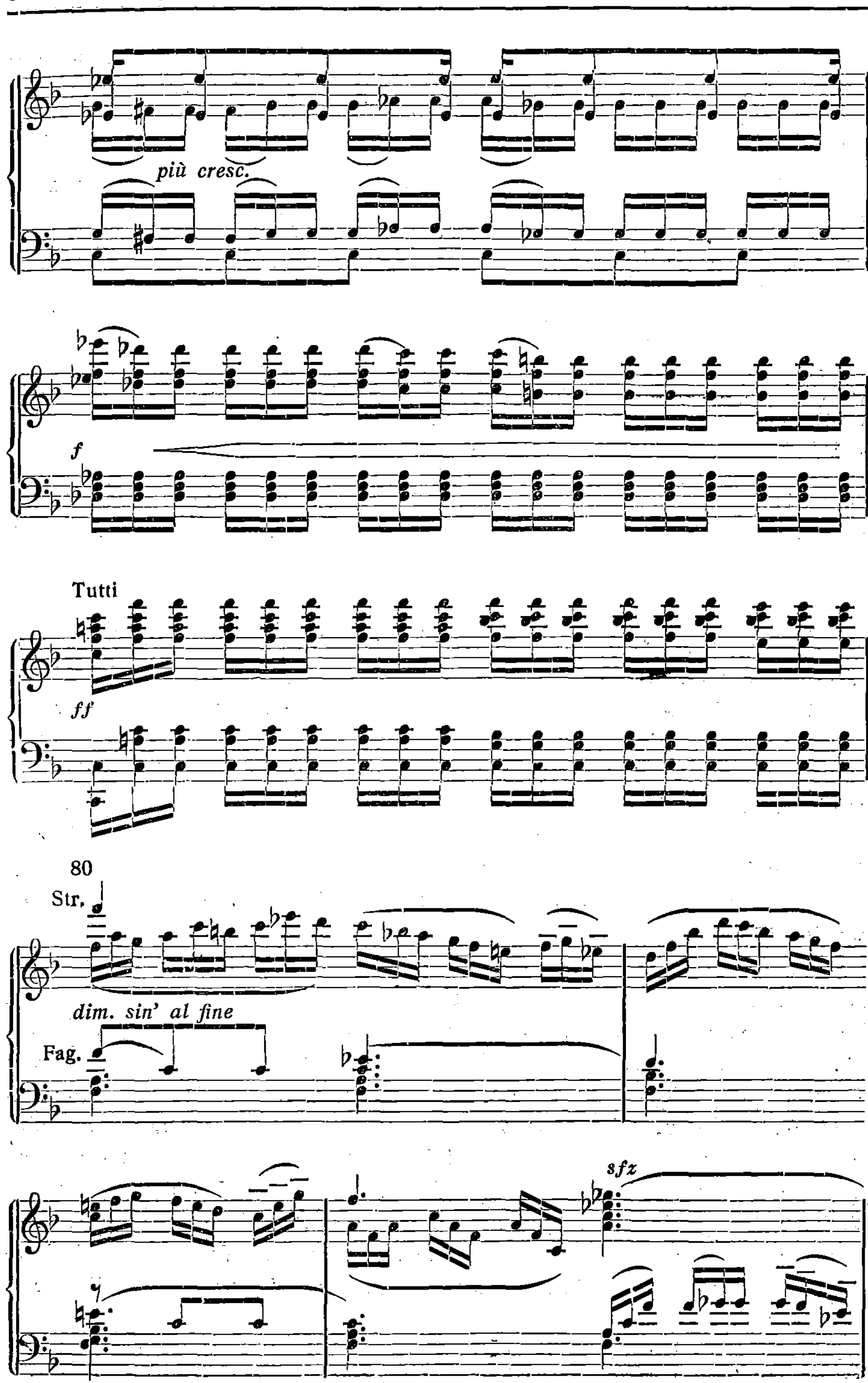


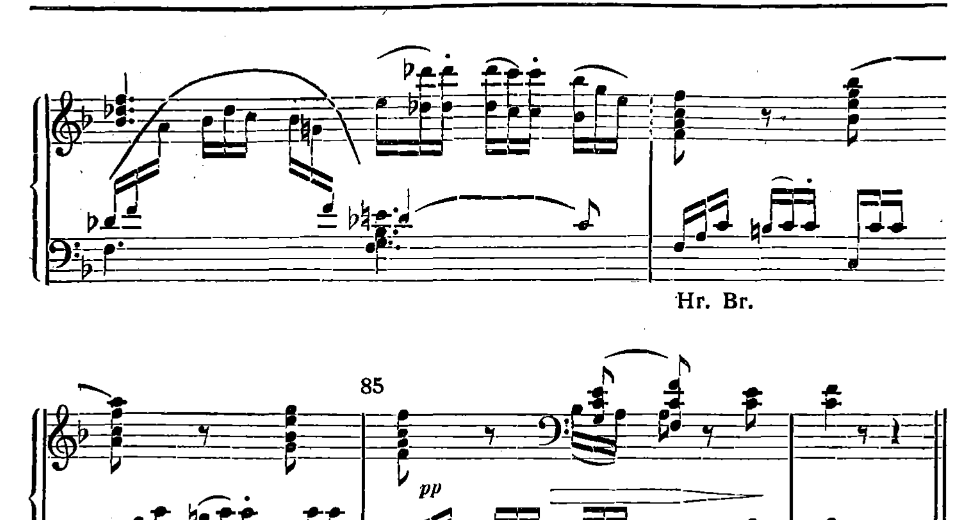

dim.
cresc.
f
ff
50
Tutti
8
p
sfz
Str.
f
p

Das vom Baß ausgehende chromatische Geschiebe im dritten Takt, die rührende Wirkung der Solo-Oboe zum Schluß des ersten Teiles, die gesammelte Energie der Tutti-Stellen, die verhaltene Leidenschaft und der breite Atem des melodischen Bogens zu Beginn des zweiten Teiles — spricht nicht aus alledem echtester, unverfälschter Beethoven? Nach einer, das Hauptthema in Triolengängen (in Violine) auflösenden Figural-variation, die sich im allgemeinen ziemlich eng an die entsprechende Variation in der oben erwähnten Haydnschen C-dur Symphonie anlehnt, erhebt sich das Adagio zum Schluß noch einmal zu einer Höhe, zu einer machtvollen melodischen und harmonischen Steigerung, wie wir sie wieder nur von Beethoven kennen:

(Aus dem Klavierauszug von O. Singer.)




più cresc.
f
Tutti
ff
80
Str.
dim. sin' al fine
Fag.
sfz



Auch hier finden wir wieder das bekannte Modulieren in entfernte Regionen. Man beachte ferner die ausdrucksvollen, auffallend an den Schluß des Andante des B-dur Trios op. 97 erinnernden Vorhalte der großen Steigerung in Takt 77—80,[1]) den echt Beethovenschen Molldominantnonenakkord (Takt 82), die prächtige Instrumentierung der mit dem Triolenmotiv leise verebbenden Coda, die an den Schluß des Andante der ersten Symphonie anklingt. Vergebens wird man in der gesamten symphonischen Literatur jener Zeit den Meister suchen, dem außer Beethoven auch nur mit einem Schein von Wahrscheinlichkeit diese Adagio-Krönung zugeschrieben werden könnte.

Ist es nötig, noch weitere Notenbelege anzuführen? An Hand des Klavierauszugs kann der Leser die zahlreichen weiteren Beethovenianismen leicht selbst verfolgen. An vielen Stellen wird er die charakteristischen Merkmale des Beethovenschen Stils, als da sind: unerwartete harmonische Ausweichungen, rhythmische Verrückungen, dynamische Kontraste u. a. m. entdecken können. Nur kurz verweisen möchte ich noch auf die modulatorischen Rückungen im zweiten Teil des Menuetts, auf die bei Beethoven so beliebte rhythmische Verschiebung eines Motivs gegen den Takt im zweiten Teil des Trios (Takt 9—13), auf das jähe Zurückprallen des im Forte einherstürmenden gesamten Orchesters vor den seltsamen, fremden Pianissimo-Akkorden der Bläser im Finale (Takt 117—135), auf die ausdrucksvolle melo-

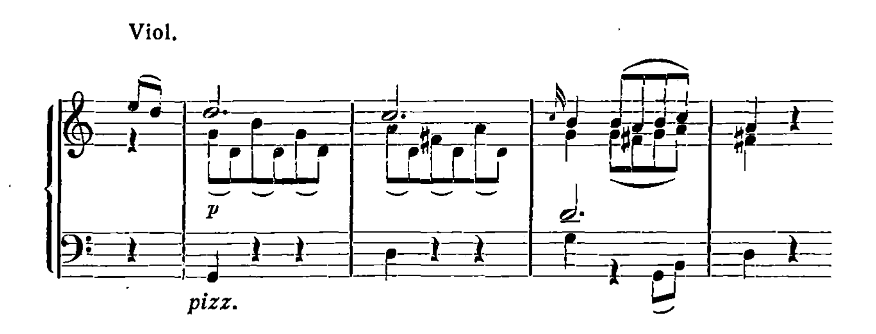
[1]) Auch die melodische Übereinstimmung in Takt 74 mit dem Anfang des Menuetto der Klaviersonate op. 10 No. 3. Red.

dische Linie zu Beginn der Durchführung des ersten Satzes (Takt 127—141), auf die echt Beethovensche Überraschung in Takt 25 und 26 des ersten Satzes, wo in das Piano des gesamten Orchesters die Trompeten und Pauken, unbekümmert um den folgenden Septimenakkord, mit dem Tonikadreiklang im Forte hereinpoltern (im Klavierauszug leider nicht angegeben).

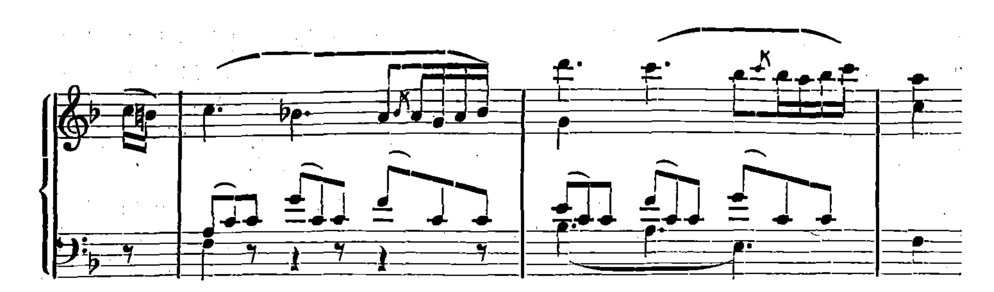
Interessant ist zu beobachten, wie jene, Beethovens persönlichste Note tragenden Partieen fast ausnahmslos in Überleitungssätzchen oder in den Coden erscheinen, also an Stellen der Symphonie, wo die persönliche Eigenart eines unselbständigen, im Ganzen noch von Vorbildern abhängigen Komponisten am ehesten durchbrechen konnte. Diese Feststellung ist nicht nur für die Beurteilung der Symphonie als einer Jugendarbeit wichtig, sie schließt auch die Vermutung aus, es könne etwa ein Nachahmer, der den Beethoven der ersten Periode kannte, als Autor in Betracht kommen. Denn ein Nachahmer hätte sich zweifellos bemüht, seinem Vorbild vor allem in den Hauptthemen nahezukommen, hätte ihn nicht nur an mehr oder weniger unauffälligen Stellen des symphonischen Schemas zu kopieren versucht. Übrigens würde sich ein den Meister imitierender Epigone wohl kaum mit der einfachen vorbeethovenschen Instrumentation begnügt haben.

Es liegt nun nahe, in der Symphonie nach thematischen Reminiszenzen an andere Werke Beethovens zu forschen. Solche äußeren Anklänge würden, für sich betrachtet, wenig für die Echtheit beweisen; in Verbindung mit den übrigen Momenten der äußeren und inneren Beglaubigung gewinnen sie jedoch erhöhte Bedeutung, zumal da wir wissen, daß Beethoven gern Ideen aus älteren unveröffentlichten Werken später wieder verwertete. Solche Reminiszenzen sind nun in der Tat ziemlich zahlreich in unserer Symphonie nachzuweisen. Nur die auffallendsten seien kurz erwähnt.

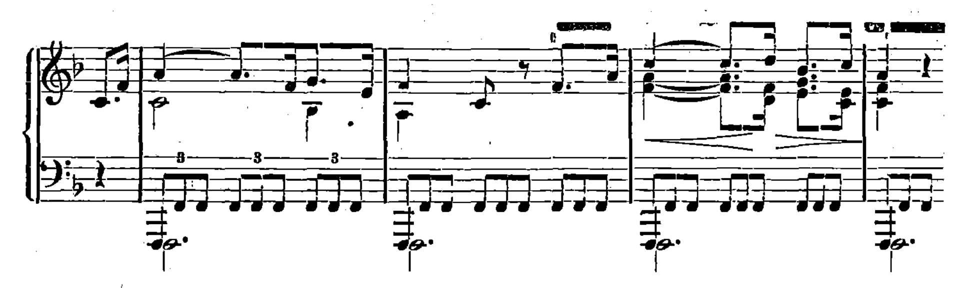
Das Seitenthema des ersten Satzes:



finden wir fast notengetreu wieder im Adagio des auf frühe Skizzen zurückgehenden F-dur Quartetts op. 18 No. 1:



Das Hauptthema des Adagio klingt an in der Coda des ersten Satzes der Klaviersonate op. 54:



Ein kurzes Motiv des Finale (Takt 122) kennen wir melodisch fast wörtlich aus dem Larghetto des Violinkonzertes:



In der ersten Symphonie finden wir manche überraschenden Anklänge an unsere Symphonie. Vor allem lassen sich in den beiden Schlußsätzen zahlreiche verwandte Beziehungen nachweisen. Sie gleichen sich nicht nur auffallend in ihrem Charakter „rastloser Beweglichkeit", die Ähnlichkeit erstreckt sich sogar auf Kadenzen und Überleitungsmotive — vgl. u. a. die in beiden Sätzen genau mit dem gleichen Gedanken gebildete Überleitung von der Durchführung zur Reprise des Hauptsatzes! — sodaß unser Finale geradezu als ein Vorläufer zum Schlußsatz der ersten Symphonie erscheint.

Bis jetzt ist es nicht gelungen, in Beethovens Skizzenbüchern, die allerdings erst zum kleinsten Teil daraufhin durchforscht werden konnten, Skizzen zu der fraglichen Symphonie aufzufinden. Das Fehlen von Entwürfen würde indes keinesfalls als Beweis gegen die Echtheit gedeutet werden können. Denn auch von anderweitigen bekannten Werken Beethovens, so z. B. von der ersten Symphonie, vom c-moll Quartett op. 18, vom Quintett op. 29 u. a. sind uns keinerlei Skizzen erhalten.

Fassen wir nochmals die Hauptmomente unserer Beweisführung zusammen. Daß der junge Beethoven bereits vor seiner „Ersten" Symphonieen geschrieben hat, muß zum mindesten als wahrscheinlich anerkannt werden. Der unanfechtbaren äußeren Beglaubigung, die das Werk Beethoven zuweist, entspricht der Inhalt innerhalb gewisser, durch seinen Charakter als Jugendwerk bestimmter Grenzen durchaus. Zum mindesten enthält es nichts, was gegen seine Autorschaft spräche. Das Vorbild Mozarts, der Mannheimer und vor allem Haydns, also der Meister, denen der junge Beethoven die nachhaltigste Anregung verdankte, läßt sich deutlich in der Symphonie verfolgen. Die innere Beglaubigung wird endlich noch durch eine Reihe auffallender Reminiszenzen an spätere Werke Beethovens gestützt. Es liegt also kein zwingender Grund vor, an Beethovens Urheberschaft zu zweifeln. Der große Name, den uns ein unbekannter Kopist auf zwei Stimmen überliefert hat, erklärt ohne Mühe die Rätsel, die uns die Partitur aufgibt. Stammte die Symphonie nicht von Beethoven, dann wäre der Fund doppelt rätselhaft.

Einen Anhaltspunkt für die Datierung bieten uns die genannten Londoner Symphonieen Haydns in D-dur und C-dur, die 1791/92 entstanden sind. Da die Abhängigkeit unserer Symphonie von diesen beiden Vorbildern außer Zweifel steht, so kann sie nicht vor 1792 geschrieben sein. Im Herbst 1792 siedelte Beethoven nach Wien über. Bonn als Entstehungsort wäre also immerhin noch möglich, das wahrscheinlichste scheint mir jedoch, daß das Werk in der ersten Wiener Zeit, unter dem unmittelbaren Eindruck der Kunst und der Persönlichkeit Haydns entstanden ist. Nichts hindert übrigens, für die einzelnen Sätze verschiedene Entstehungszeiten anzunehmen. Das Finale zeigt gegenüber dem Adagio und dem Menuett rein technisch einen solchen Fortschritt in der Beherrschung der Form und der instrumentalen Mittel, daß eine spätere Entstehung desselben äußerst wahrscheinlich erscheint. —

Die Frage endlich, wie ein Jugendwerk Beethovens nach Jena gelangt sein könnte, bleibt natürlich problematisch. Das alte Wort: „Habent sua fata libelli" trifft auch auf zahlreiche Werke Beethovens zu, deren Manuskripte oder Kopieen auf die seltsamste Weise verschleudert wurden oder verloren gingen. Indes fehlt es nicht an Möglichkeiten und Vermutungen. Am 26. Januar 1793 schickte der Bonner Professor Fischenich an Frau

von Schiller nach Jena Beethovens Lied „Feuerfarb“ mit jener bekannten kurzen Charakteristik des jungen Beethoven: „... die Komposition ist von einem hiesigen jungen Mann, dessen musikalische Talente allgemein angerühmt werden, und den nun der Kurfürst nach Wien zu Haydn geschickt hat. Er wird auch Schillers Freude und zwar jede Strophe bearbeiten. Ich erwarte etwas Vollkommenes, denn soviel ich ihn kenne, ist er ganz für das Große und Erhabene“ („Charlotte von Schiller und ihre Freunde“, 1865, Bd. III S. 100). Aus dem Briefe geht weiter hervor, daß Fischenich für Frau von Schiller auch anderweitige Noten besorgte. Wir haben also hier Notensendungen von Bonn nach Jena zu Anfang des Jahres 1793 bezeugt, und den Beleg dafür, daß wenigstens eine Jugendkomposition Beethovens schon so früh von Bonn hierher geschickt wurde. Vielleicht hat sich Frau von Schiller, durch das Lied aufmerksam gemacht, weitere Arbeiten des Bonner Künstlers schicken lassen, darunter auch unsere Symphonie. Wenigstens ist dies ein Weg, auf dem sehr wohl das Werk nach Jena gelangt sein könnte. Am 11. November 1793 wurde ferner Christoph von Breuning aus Bonn, der älteste Sohn der Familie Breuning, die dem jungen Beethoven eine Heimstätte war, in Jena immatrikuliert. Möglich ist auch, daß sich dieser junge Bonner Musikfreund ein Werk seines Jugendgespielen für das meist durch Studenten ausgeführte Akademische Konzert schicken ließ und so die Importierung der Symphonie veranlaßt hat. — Die erste Violinstimme trägt die Initialen P. F. W.[1] Sollte dies vielleicht „Possessor Franz Wegeler“ heißen und die Symphonie aus dem Besitz dieses Jugendfreundes Beethovens stammen? Oder bedeutet es Friedrich Witt? Auffallend ist wenigstens, daß das Notenpapier (Wasserzeichen) unserer Stimmen im ganzen Archiv sich nur ein einziges Mal wieder identifizieren ließ, und zwar in den Stimmheften einer A-dur Symphonie von Friedrich Witt, dem ersten Violinisten der Fürstlich Oettingenschen Kapelle zu Wallerstein, zu der Beethoven in der Tat Beziehungen hatte (vgl. Thayer I 250).

Läßt dieses interessante, für die Einsicht in Beethovens inneren Entwickelungsgang unschätzbare Dokument aus des Meisters Jugendperiode für die Wissenschaft im einzelnen noch manche Frage offen, so scheint mir ein Zweifel an der Echtheit kaum mehr möglich. Das Wort haben nun die Skeptiker. An ihnen ist es jetzt, die Unechtheit zu erweisen. Wir Musiker aber wollen uns freuen, ein Werk wiedergewonnen zu haben, dessen anspruchslose Schönheit und jugendlich unberührte Frische auf jeden Unvoreingenommenen zu wirken vermag, heiße sein Schöpfer nun Beethoven oder Anonymus.

---

[1] Siehe die Beilagen dieses Heftes. Red.

„LEONOREN“-FRAGEN

VON PROF. DR. ARTHUR SEIDL-DESSAU

Bevor wir in die eigentliche Erörterung dieser „Fragen“ eintreten, gilt es, einem Verewigten zu salutieren. Es war Hugo Conrat, ein — wenn ich nicht irre — in England ansässiger Musikschriftsteller von mancherlei Meriten, der im Jubiläumshefte dieser Zeitschrift (Jahrgang 1905; V, 4) „Vorschläge zur Aufführung des ‚Fidelio‘“ näher begründete, die ich hier zum Gegenstande einer recht eingehenden Betrachtung machen möchte, insofern sie der Untersuchung meiner beiden ersten Fragen vornehmlich, aber auch noch der dritten wenigstens zum Teil, zugrunde liegen sollen. Der geistvolle Anreger selbst ist mittlerweile leider aus dem Kreise der Lebenden geschieden, und es bleibt immerhin tief bedauerlich, daß sich meine durch allerlei äußere Hemmungen unliebsam verzögerten Ausführungen sonach als „nachträgliche“ an einen Verstorbenen richten müssen, da ich allerdings zu wesentlich negativen Ergebnissen und im Grunde ablehnenden Schlußfolgerungen hierbei gelangen werde. Allein, so weit ich sehen kann, haben jene seine Hauptvorschläge ungeachtet der ausdrücklichen Aufforderung damals auch seitens der Redaktion der „Musik“, zu ihnen doch Stellung nehmen zu wollen, und trotz deren erklärter Bereitwilligkeit, sachlich gehaltenen Zuschriften zu diesem Inhalte hier gern Raum zu gewähren, bislang eine entsprechende Antwort nicht gefunden, obwohl es doch schon die praktische Notwendigkeit gebieterisch heischt, sich auf fachmännischer Seite mit ihnen näher auseinanderzusetzen. Als das geeignetste, zuständige Organ für derlei „Fragen“ würde sich ja ohne weiteres das inzwischen begründete „Beethoven-Jahrbuch“ (herausgegeben von einer Kapazität wie Dr. Theodor von Frimmel) einer ernsten Diskussion angeboten haben, wenn dieses eben nicht, unbegreiflicherweise aus mangelnder Teilnahme, neuerdings schon wieder sein Erscheinen hätte einstellen müssen. Es ist mit unserem Beethoven-Kult, ebenso wie mit der zeitgenössischen Wagner-Verehrung (auch das so ausgezeichnete „Wagner-Jahrbuch“ Ludwig Frankensteins ist, gleich dem früheren Kürschnerschen, ebenfalls eingegangen), doch noch recht traurig bestellt; denn die Shakespeare-, Goethe-, Schiller-, Grillparzer-, ja sogar Scheffel- und Bühnen - „Jahrbücher“ bestehen ja längst und leben! . . .

Die erste meiner hier endlich einmal zu behandelnden „Leonoren“-Fragen betrifft nun also den Vorschlag, den Hugo Conrat mit eigenen Worten, auf Grund vorausgehender einläßlicher Motivierung, wie folgt damals formuliert hatte:

„Ich erlaube mir, hier an alle verehrlichen Bühnenvorstände die Bitte zu richten, den Willen des Meisters dadurch zu ehren, daß sie ihm von heute an, dem Jubiläumstage seines unsterblichen Werkes, das gewähren, was ihm bei Lebzeiten

durchzusetzen nicht gelungen ist, d. h. die Oper, die ja ohnehin an den meisten Bühnen mit der ‚Leonoren'-Ouvertüre eingeleitet wird, unter dem von ihrem Schöpfer gegebenen Namen als ‚Leonore' im Spielplane fortführen."

Gewiß, der Anruf unseres Pietätsgefühles und der Hinweis auf einen ausgesprochen klaren Meisterwillen wird uns stets zu ernstlicher Prüfung gewissenhafter Erwägung, wo nicht selbst tatkräftigem Eintreten für Erfüllung, mit aller schuldigen Wärme bereit stimmen, und zweifellos sind es gar manche, scheinbar recht gute Gründe, die der Herr Verfasser in diesem Sinn gerade für seine Forderung ins Treffen zu führen hatte. Gleichwohl kann und darf, unseres pflichtgemäßen dramaturgischen, bühnenpraktischen, literar-ästhetischen und theatergeschichtlichen Erachtens, nach Berücksichtigung aller einschlägigen Verhältnisse, wie reiflicher Würdigung auch der näheren Umstände solchem gutgemeinten Wunsche doch nicht wohl von der Allgemeinheit der Zuständigen und Interessenten stattgegeben werden. — Vergegenwärtigen wir uns zunächst noch einmal, was Conrat im einzelnen dafür geltend zu machen fand, um erst dann unsere entscheidenden Gegengründe daran anzuknüpfen und Spezielleres dem gegenüberzuhalten! Er sagt da:

„Wenn der gegenwärtig gebrauchte Name eines Werkes durchaus nicht derjenige ist, den sein Schöpfer ihm gegeben hat, wenn der Name einer Oper von den Bühnenleitern, bei denen damals die ersten Aufführungen stattfanden, eigenmächtig gewählt wurde, wenn der Wunsch des Vaters, seinem Kinde den Namen zu geben, aus technischen oder anderen Gründen nicht erfüllt worden ist," dann „handelt es sich wohl darum, dem Tonschöpfer zu seinem guten Rechte zu verhelfen; nicht allein Pietät, sondern einfach die Gerechtigkeit gebietet es, das einzige Bühnenwerk des großen Beethoven so zu nennen, wie es sein Schöpfer gewollt hat —"

nämlich „Leonore", statt „Fidelio". Und als Argumente hierfür führt Verfasser noch die folgenden drei hauptsächlichen an: 1. Es steht ohne jeden Zweifel fest, daß der Meister — vielleicht in einer Art von Erinnerung an seine erste Jugendliebe, Eleonore von Breuning, der er damit ein Idealdenkmal setzen wollte — seiner Oper jenen Namen gegeben zu sehen wünschte; und jedenfalls hat das betreffende Theater unrecht daran getan, ihn ihm zuerst zuzusagen, solches Versprechen aber dann doch nicht einzuhalten: so daß Beethoven über die Vertauschung des Titels besonders erbittert zu sein also alle Ursache hatte. 2. Der Schöpfer des Werkes, damit sich nicht beruhigt gebend, hoffte, was er bei der Uraufführung (1805) nicht hatte erfüllt sehen dürfen, bei der späteren Umgestaltung wenigstens erreichen zu können, indem er dem für die Aufführung des nächsten Jahres (1806) umgearbeiteten Texte abermals den Namen „Leonore" als Titel voransetzte; Stephan von Breuning hatte dazu sogar ein Gedicht geschrieben, dessen Widmung an Beethoven ausdrücklich davon spricht, daß „die Oper jetzt unter der veränderten Benennung Leonore wieder aufgeführt wurde" (!) — aber Beethoven und Breuning wurden wiederum schwer enttäuscht, da, während dieses Huldigungsgedicht

den Autor der „Leonore“ pries, die Oper „Fidelio“ aufgeführt ward! 3. Beethoven ließ sich trotzdem nicht irremachen und blieb bei seinem Lieblingsnamen, indem er ihn zunächst auch dem von ihm 1810 herausgegebenen Klavierauszuge voransetzte; ja, als das Werk nach achtjähriger Pause (1814) vom Theater nochmals aufgegriffen werden sollte, kam er wiederholt energisch auf seine Forderung zurück, wogegen freilich die Bühnenleitung zu Wien ebenso hartnäckig auf der Überschrift „Fidelio“ für die (unter solchem Titel inzwischen auch anderwärts bereits eingebürgerte) Oper bestand — der Meister zog sich, wie schon im allgemeinen von der Welt, so insbesondere von der Bühnenwelt, grollend mehr und mehr zurück, und schrieb außer der „Egmont“-Musik bekanntlich überhaupt kein Werk mehr für den ihm verleideten sogen. Theaterbedarf. . . . So weit Conrat, und das läßt sich alles gewiß sehr wohl hören. Indessen hatte doch der Dramaturg von anno dazumal und Fachmann jener „Bretter, welche die Welt bedeuten“, bei seinem steifnackigen Beharren, selbst einem Genie wie Beethoven gegenüber, vielleicht nicht gar so unrecht (das anfängliche, unvorsichtige „Versprechen“ allerdings abgerechnet) — wir wollen nur auch seinem Standpunkt hierbei, wie billig, einmal nachzuempfinden versuchen!

Schon der Beethoven-Forscher und unbedingte Meisterverehrer Nottebohm mußte als durchaus begreiflich zugeben, daß die erfahrene Theaterpraxis jener Tage die Umänderung des Namens „erforderte“ oder „empfahl“; figurierte doch bekanntlich seit 1798 eine „Léonore ou l'amour conjugal“ von dem Pariser Sänger Pièrre Gaveaux und nun vollends erst aus dem Jahre 1804 eine „Eleonora ossia l'amore conjugale“ von dem angesehenen italienischen Kapellmeister der Dresdner Hofoper Ferdinand Paër, geschrieben auf denselben Stoff nach einem spanischen Vorwurfe von J. N. Bouilly (dem geschickten Textdichter des Cherubinischen „Wasserträger“), mehr oder weniger lebendig schon im Spielplane europäischer bzw. deutscher Bühnen. Auch gilt ja allerdings für uns Heutige nicht wohl mehr, was sicherlich zu Anfang des 19. Jahrhunderts noch recht maßgebend gewesen sein mochte: daß man nämlich den Anklang zugleich an den Titel von Bürgers berühmter, volkstümlich geläufiger Ballade gleichen Namens lieber vermeiden wollte, um den Theaterbesucher oder Hörer gar nicht erst auf ein falsches Ideengebiet hinzulenken und ihn dann möglicherweise arg enttäuschen zu müssen: was für den Erfolg einer Neuheit ja stets Gefahren in sich birgt! Ferner hat es kein Geringerer als Lessing im 21. Stücke seiner „Hamburgischen Dramaturgie“ doch sehr belehrend angemerkt, wie ein Dramentitel kein Küchenzettel sein dürfe. „Je weniger er von dem Inhalte verrät, desto besser ist er. Autor und Zuschauer finden ihre Rechnung dabei, und die Alten haben ihren Komödien selten andere als nichts bedeutende Titel gegeben.“ Es

ist nun keine Frage, daß der (weibliche) Name „Leonore“ etwas vom eigentlichen, letzten Geheimnis der Handlung bereits verrät und Beträchtliches vom späteren Verlaufe unsres Dramas vorlaut sozusagen schon vorwegnimmt, hingegen der männliche „Fidelio“ (immerhin besser, wie heutzutage, ohne den Untertitel: „oder Die eheliche Liebe“ und jedenfalls im Personenverzeichnis nur erst als junger Gehilfe des Kerkermeisters auszuweisen) noch eine Erwartung offenläßt — das dramaturgische Moment der natürlichen Spannung erscheint hierbei also ungleich besser und wirksamer zugleich gewahrt.

Nun sind das freilich erst die Argumente jener Zeiten; es betrifft den Tatbestand und die Auffassung aus den Tagen der Uraufführung des Werkes, die für unsere derzeitigen Anschauungen nicht so ohne weiteres, mindestens nur sehr zum Teil, entscheidend oder ausschlaggebend zu sein brauchten. Allein seither steht die Oper unter der Benennung „Fidelio“ nun einmal in der deutschen Theatergeschichte fest, wird sie geführt und ist verzeichnet so in Tausenden von historischen Theaterzetteln, offiziellen Spielverzeichnissen, Katalogen, im amtlichen Deutschen Bühnenspielplan wie in so manchen Büchern auch der Musikgeschichte usw., — das läßt sich nicht so einfach alles umwerfen bzw. abändern. Zum mindesten erst auf Grund eines einhelligen, gemeinsam übereinkommenden „Reichsdeputations-Hauptschlusses“, als welcher vollste Einheitlichkeit herzustellen und vor allem eingehend zu prüfen hätte, ob nicht allerlei Verwirrung, Unklarheit und Unsicherheit in jenen Haushaltsbüchern des deutschen Theaters wie beim Publikum selbst angestiftet werden möchte, zumal ja so manche Bühnen von älterer Herkunft und Tradition doch auch noch Gaveaux und Paër, sodann Karl v. Holteis „Leonore“ usw. — wohl nicht mehr in ihrem Spielplane, so doch noch in eben jenen Listen u. dgl. — führen dürften. Und nun vollends kommt ein Hauptgrund gegen die Umtaufe des allen Musikfreunden wohlbekannten, bisher so unendlich lieb und vertraut gewordenen Beethovenschen Werkes letztgültiger Fassung mit hinzu, den überhaupt erst unsere Epoche des „historischen“ Sinnes und einer „musikalischen Renaissance“ zeitigen konnte und sollte. Gerade jenes 100jährige „Fidelio“-Jubiläum nämlich (1905), zu welchem Hugo Conrat seine anregsamen Betrachtungen geschrieben, brachte am Königlichen Opernhaus zu Berlin die Dr. Erich Priegersche Rekonstruktion der klassischen Oper nach ursprünglich Beethovenscher, der älteren und ersten Fassung vom Jahre 1805; und just dazu: um etwaige Wiederholungen dieser Variante des Werkes in deutschen Inszenierungen von der üblichen und landläufigen (nach der Bühneneinrichtung von 1806—1814) gleichsam amtlich, katalogstechnisch wie bibliographisch, genauer sofort unterscheiden, ein für allemal bühnenpraktisch auch präzisieren zu können, dazu benötigen wir eben den anderen Namen und (für uns) neuen Titel, nach dem Herzen des Komponisten „Leonore“: gegen „Fidelio“! Letzter Vor-

schlag also: der Name „Fidelio“ für die Version letztgültiger Bearbeitung, „Leonore“ aber für die Fassung erster Ordnung, bliebe wohl eingehend zu erörtern, und durch offizielle Beschlußfassung etwa des „Bühnen-Vereins“ in Gemeinschaft mit der „Gesellschaft für Theatergeschichte“ solche klare Auseinanderhaltung beider Formen alsbald zur durchgehenden, allseits geübten Gewohnheit zu machen! Dies meine unmaßgebliche Ansicht über besagten, nicht ganz unwichtigen Punkt. —

Hugo Conrat hatte aber noch einen zweiten Vorschlag — „es ist eine Kostümfrage“, wie er selbst es nannte.

„Ich schlage vor, Leonore im Finale des zweiten Aktes nach der Verwandlung nicht länger mehr in der Kleidung eines Mannes, sondern in der, die ihr gebührt, nämlich in Frauenkleidung auftreten zu lassen.“

Hierzu kann man (mit Wagners „Siegfried“) aber nur sagen: „Das — kann ich nun gar nicht mir denken!“ Der Verfasser freilich, lebte er noch unter uns, würde mir wahrscheinlich erwidern: Du sollst es ja auch gar nicht — denken, sondern beherzt vielmehr „ausführen“![1]) Indessen gibt das „Wie“, wie er sich diese Ausführung dachte, denn doch zu mancherlei Bedenken Anlaß und erfordert für sich wohl noch allerlei Nachdenken. Die naheliegende Frage: woher Leonore, rein tatsächlich, die ja sicherlich nicht mitgebrachte, passende Frauenkleidung für sich so schnell beziehen solle? — sie allerdings suchte bereits der Verfasser mit den Sätzen abzuschneiden:

„Freundliche Nachbarinnen (unter dem zur Ministerankunft freudig versammelten Volke), vielleicht solche, mit denen Leonore als ‚Fidelio‘ in Geschäften für Rocco zu tun hatte, beeilen sich, ihr [auf offener Szene? — doch wohl nicht!] behilflich zu sein; ein mantelartiges, faltiges Frauengewand wird herbeigebracht, das die Männerkleidung bedeckt, ohne sie ganz zu verhüllen [!], und so, mit nun aufgelöstem Haupthaare [Leonore hat aber doch, um die Täuschung vollzumachen und ihre Rolle anstandslos durchführen zu können, kurz geschorenes Haar — nach der Mode der Zeit: „Tituskopf“ angenommen!], den Nacken ein wenig frei lassend, tritt Leonore, als Florestans Weib, vor den Minister und das versammelte Volk.“

Den weiteren Einwand: daß Marzelline — im Texte der Handlung selbst — doch erst von dem Umschwunge der Verhältnisse erfährt und über den Geschlechtsfall aufgeklärt werden muß, ihm begegnet er — an sich ja gar nicht so übel — durch die Bühnenvorschrift:

„Die Getäuschte sagt dann, anstatt wie es im Originale heißt: ‚O weh mir! was vernimmt mein Ohr?‘ vielleicht besser ‚Was seh’ ich? Was vernimmt mein Ohr?‘“

Und rein garnicht schien ihn vollends das gewichtige dramaturgische Argument des höchst wahrscheinlichen musikalischen Zeitmangels zum Kleiderwechsel für Leonore anzufechten, als er zu diesem Punkte seinerseits Stellung nahm mit der Niederschrift:

---

[1]) Einer liebenswürdigen Mitteilung des Herrn Herausgebers dieser Zeitschrift entnehme bezw. verdanke ich die Tatsache, daß Frau Greef-Andriessen zu Frankfurt a/M. seinerzeit mit der Conratschen Anregung persönlich Ernst gemacht hat.

„Technisch läßt sich mein Vorschlag vollkommen leicht durchführen, da die an sich ja kleine [?] Veränderung des Kostüms in einer bis zwei Minuten vorgenommen werden kann [Leonoren-Darstellerinnen, Opern-Regisseure bzw. -Inspizienten, vor allem Theatergarderobièren möchten hierüber schon etwas anderer Meinung sein], und fünf Minuten (Zwischenakt und Chor) vergehen, bevor Florestan und Leonore auf der Bühne erscheinen. Außerdem soll das neue Kostüm einen rasch vorgenommenen, improvisierten Charakter tragen; je improvisierter, je weniger vorbereitet es ist, desto natürlicher und verständlicher" —

aber vielleicht auch um so grotesker, die gemeinte ideale Wirkung gerade verfehlend, wirkt es dann: so befürchten wir Leute „vom Bau" hier doch sehr, zumal im Hinblick noch auf die völlig ungreifbare „Phantastik", wie sie sich bereits oben (in der Nebenbemerkung bezüglich einer Art Mischkostüm von Mann und Weib) so seltsam aussprach, und wie deren Befolgung zuversichtlich den Eindruck zum Schlußausklang eher stören als besonders heben wird.

„Trotz aller Gewöhnung" — so motiviert und operiert Verfasser an anderer Stelle noch — „trotz aller Gewöhnung, die durch einen mehr als dreißigjährigen Besuch der Oper gewonnen ist, wirkt die Erscheinung des Weibes, das da zu Ende im Freien noch immer die Männerkleidung trägt, zumal vor den vielen Zeugen, auf mich immer störend, weil sie meinem Gefühl ebensowenig entspricht, wie dem Sinne der Situation. Ich kann mir kaum vorstellen," — so meint er zuletzt — „daß es nicht auch manchem anderen aufmerksamen Zuhörer und Zuschauer ähnlich ergangen ist".

Im Gegenteil! — müssen wir da nun wohl sagen, schien des Herrn Verfassers „Gefühl" mit dem Beethovenschen hier ganz und gar nicht konform zu gehen; im Gegenteil müßte das Gewünschte gerade dem „ästhetischen" Empfinden des echten Beethoven-Verehrers und sachverständigen Beethoven-Kenners vielmehr widerstreiten, weil es der Charakteristik Beethovens zugleich etwas Wesentliches, innerlich Notwendiges entziehen würde, wenn an dieser Stelle „Toilettewechsel" mehr oder minder flüchtig vorgenommen worden wäre. Ganz abgesehen noch davon, daß hierdurch eben „Leonore" aus der Sphäre einer Heroine großer Taten ganz unwillkürlich auf das Niveau der weiblichen Eitelkeit unschön herabgedrückt, wo nicht gar zu einer Modedame und Putzpuppe die Gestalt denn doch wieder würde, die solches Schwere alles auf sich genommen und soeben erst noch die Pistole mutig gespannt und auf den männlichen Gegner gerichtet hat — ganz abgesehen davon, sage ich, will ich auch gar nicht weiter davon sprechen, daß der von Conrat so stark respektierte Meisterwille ganz deutlich ausgeht auf die Absicht Beethovens: Leonore solle im Mannskleide verbleiben, da denn (und zwar nach ursprünglicher, unverfälschter Fassung der Oper) der Minister sogleich in den Keller mit herabsteigt und hier also das Ende des Ganzen sich alsdann abspielte. Wie gesagt, das wollen wir hier just nur angedeutet und noch gar nicht einmal weiterverfolgt oder auch nur besonders betont haben. Allein der Conratsche Vorschlag wird auf alle Fälle einem Wesens- und Grundzuge Beethovens nicht gerecht, er hat offensichtlich keinerlei Organ für jene

Charaktereigentümlichkeit des Meisters, welche der alte Zelter mit Unmut in einem Brief an Goethe zu umschreiben versuchte durch die Worte: „seine Mutter müsse ein Mann gewesen sein!“ Wie ein feineres Gefühl bei Beethovens Liebeslyrik ja öfters die Beobachtung machen kann, als ob in diesen Tönen „le sexe“ gar nicht mit anklinge, alles Geschlechtliche gleichsam schweige und sich verliere; wie es selbst in dem Klärchen-Liede („Die Trommel gerühret“) nur eine mit den „Mannsbildern“ wetteifernde Heroinenliebe gilt, die mit der gerüsteten Jeanne d'Arc in Analogie tritt: so auch erscheint in unserem dramatischen Vorwurfe die Gattenliebe und eheliche Treue bis zu einer vergeistigten Höhe gesteigert und erhaben idealisiert, daß sie fast schon zu einem Abstraktum wird und wie ins Geschlechtlose sich bereits verliert oder verflüchtigt. Das also müßte weit eher unsere richtige (und schließlich auch allein „ästhetische“) Auffassung hier sein, daß wir dabei überhaupt gar nicht an das Geschlecht und einen elenden Weiberrock mehr denken, in solche Höhen der Anschauung sind wir vom Schöpfer des Werkes bis zu jener Stelle schon emporgehoben. „Meint er, daß ich noch an seine elende Geige denke, wenn der Geist über mich kommt und zu mir spricht?!“ — dieses Wort aus des Meisters eigenem Munde, es muß auch hier, mutatis mutandis, sinnvolle Anwendung finden und selbst da wieder seine Geltung behalten; dergleichen (Manns- oder Frauen-) Kostümfrage soll und darf uns gar nicht ernstlich weiter beschäftigen! Nein also — und abermals nein! Mit Akzeptierung dieser musiko-dramaturgischen Anregung Hugo Conrats würden wir — weit entfernt, einem Meisterwunsche des Großen nachkommend etwa zu willfahren — vielmehr seine eigensten Zirkel erst recht stören und gröblich verwirren. Und vermöchten wir uns selbst darüber allenfalls hinwegzusetzen, so würde doch der Kleidertausch technisch praktikabel und leichthin möglich erst in dem besonderen Falle sein oder werden, als man sich gleichzeitig dazu verstünde, mit Gustav Mahler die große „Leonoren“-Ouvertüre No. 3 ausgerechnet nur an dieser Stelle (Verwandlung vom finstern Kerker zum offen-freien Paradeplatz des Schlosses) und nirgends anders sonst anzulegen: welche (dramaturgisch ganz unleidliche) Trennung und Dehnung der Handlung just beim Drängen zum Schlusse hin zwar allein durch eine solch umständliche Garderobenwichtigkeit schließlich noch sich motivieren ließe, wie wir aber soeben erst (vgl. oben) gesehen haben, den ursprünglichen eigentlichsten Absichten Beethovens selbst vollends stark zuwiderlaufen würde. Und damit kommen wir denn nun endlich zu unserer dritten und letzten „Frage“!

Ich bemerkte im Eingange, daß wir diese „wenigstens zum Teil“ auf die so dankenswerten H. Conratschen Anregungen zurückzuführen hätten, und zitierte bald danach aus dem Wortlaute seiner Erörterungen u. a. auch den Nebensatz: „die Oper, die ja ohnehin an den meisten

Bühnen mit der ‚Leonoren‘-Ouvertüre eingeleitet wird“. Wohlgemerkt, ich brachte diese Anführung nicht, um sie mir zu eigen zu machen und ihr vollauf meinerseits schon beizustimmen; denn es käme doch erst sehr noch darauf an, ob dem auch wirklich so ist, und wie wir uns zu dieser „Leonoren“-Frage, d. h. der richtigen Plazierung der großen nachkomponierten Ouvertüre No. 3, überhaupt dann stellen wollen. Keineswegs nämlich kann etwa schon als ausgemacht angenommen werden, daß die deutsche Musikpflege und Bühnenpraxis diese in C tatsächlich regelmäßig an die Spitze der Oper stellt, und sicherlich wird man sich ja nur allzu gut noch erinnern der Streitfrage die — mit Rundschreiben, Umfragen, Feuilletons wie Essais in der deutschen Presse und heimischen Fachwelt — über ihre entsprechende Einreihung und würdige Unterbringung an anderer Stelle vor einigen Jahren gar heftig allenthalben entbrannt war. Wir werden sonach doch wohl gut daran tun, uns im zusammenfassenden Überblicke vorerst einmal mit den Ergebnissen dieser lauten Enquête und lebhaften Diskussion vertraut zu machen, um erst dann, einigermaßen hierzu ausgerüstet, mit unserer Untersuchung weiter einzudringen und uns an das Problem selber kühnlich vorzuwagen.

Keine Geringeren als Richard Wagner selbst, aber auch Hans Richter, Felix Mottl, Richard Strauß (der allerdings, als junger Kapellmeister zu München einmal, alle beiden Ouvertüren — E-dur und C-dur — zusammen gleich am Beginn, vor dem ersten Aufziehen des Vorhanges, zur „Fidelio“-Aufführung spielen ließ!), Siegfried Wagner, Eduard Reuß und Leopold Schmidt wünschen die „große“ überhaupt nicht im Theater gespielt und verweisen ihren Vortrag mit guten Gründen ganz einfach in den Konzertsaal; man wäre noch lange kein pietätloser Ketzer oder gar ein roher Barbar, wenn man sich solchen gewichtigen Stimmen aus voller Überzeugung bescheidentlich an- und der „symphonischen Dichtung“ auf das Thema „Leonore“ prinzipiell unnachsichtlich die Pforten unserer deutschen Theater fortan endlich verschlösse, oder aber alle fernere Diskussion über eine Plazierung im Rahmen der Bühnenwelt dann höchstens als ein anscheinend nun einmal „unvermeidliches Übel“ durchaus nur im Sinne eines notgedrungenen „Kompromisses“ eben behandelte — wir stehen so ungefähr auf diesem Standpunkt, wollen jedoch hier noch nicht allzu sehr vorgreifen. An den Anfang der Oper gestellt wissen wollen sie (mit H. Conrat) Ernst von Schuch und — „wenn es denn schon sein muß“, allenfalls auch noch — die obigen Richter, Mottl, Strauß, Siegfried Wagner, während die Musikschriftsteller Ferdinand Pfohl (Hamburg) und Dr. Th. Helm (Wien) diese Sitte noch des Ausführlicheren motivieren. Dr. Georg Göhler glaubte einen guten Ausweg darin gefunden zu haben, daß er sie im 1. Akte hinter dem F-dur Trio, vor dem Marsche und dem ersten Auftreten des Gouverneurs, ertönen ließ — zur Trennung dieser beiden, auf demselben Schauplatze (Gefängnishof) sich

abspielenden Szenen und organischen Überleitung vom harmloseren Cherubini-Ton zum ernsten Beethovenstil. Karl Goldmark, Arthur Nikisch und ein Mitarbeiter der „Frankfurter Ztg.“ (W. M.) sprechen sich entschieden dafür aus, mit der E-dur Ouvertüre (No. 4) den Abend zu eröffnen und der großen C-dur (No. 3) den Platz im Zwischenakte, zwischen 1. und 2. Aufzuge, anzuweisen. Gustav Mahler aber, der zu Frankfurt und auch an Franz Mikorey Nachfolger fand, legte die letztere bekanntlich in der Verwandlung des 2. Aufzuges (nach den Kerkerszenen und vor dem letzten Finale) ein. Am Schlusse endlich (d. h. nach Niedergehen des Vorhanges noch) spielte sie Hans von Bülow und später Herman Zumpe, welchem Verfahren Ludwig Weiß und Albrecht Höpfner in besonderen Artikeln („Musikal. Rundschau“, München, Jahrg. 1908 No. 15/16 und „Dramaturg. Beilage“ der „Bühnengenossenschafts-Ztg.“, etwa um dieselbe Zeit) ausdrücklich zustimmend noch sekundierten. Weingartner zuletzt gar brachte den Versuch, zu Beginn der Aufführung (weder No. 4 noch No. 3, sondern) die Ouvertüre No. 2 zu dirigieren! — Angesichts all dieser Fakten und solchen „offensichtlichen“ Widerstreites der Meinungen muß man nachgerade der Feststellung Leopold Schmidts wohl oder übel schon beipflichten:

> „Die große ‚Leonoren‘-Ouvertüre hat den Theaterkapellmeistern, die auf die für den Dirigenten so dankbare Aufgabe nicht gern verzichten möchten, schon viel Kopfzerbrechen gemacht. Wohin man sie auch setzte, . . . überall drückt sie auf das Drama und wirft Schatten auf ihre Umgebung . . .“

und kann man W. M.s sarkastische Klage füglich nur mit unterschreiben:

> „Der Königin aller Ouvertüren ist ein beklagenswertes Geschick beschieden: sie vermag keine bleibende Stätte zu finden. Je nach der Auffassung des Herrn Kapellmeisters wird ihr in der Oper bald diese, bald jene, meist aber eine ganz ungeeignete Stelle angewiesen.“

Ja, man wäre sogar nicht übel versucht, als weitere, besonders sensationelle und aparte Vorschläge, Pfadfindern auf diesem Gebiete warm empfohlen, zu unterbreiten: es doch einmal mit einem Vortrage der No. 3 nach der bekannten großen Arie „Abscheulicher, wo eilst du hin!“ billig zu versuchen — oder, noch besser, mit einem solchen unmittelbar nach und mit Abgang Pizarros, Roccos und Jacquinos hinauf zum Minister, noch vor dem großen Jubelausbruch der beiden, durch Leonorens tapfere Haltung glücklich geretteten Liebenden (wobei diese das Ganze gleichsam in schaudernder Erinnerung nachempfindend noch einmal an sich erleben würden und Leonore allmählich aus einer begreiflichen, langen Ohnmacht, während welcher sich Florestan ängstlich-sorgsam um sie zu bemühen hätte, dann wieder zum Duett erwachen und sich erholen könnte!) — oder aber, am allerbesten, weil völlig exzeptionellsten: an irgendeiner, mehr oder minder passenden, Stelle schon des Melodrams im Kerker (während Rocco und Fidelio im Schweiße ihres Angesichts bei offener Szene beharrlich graben und schaufeln müßten, da ja die mühsame Arbeit des Steinhebens

und -entfernens ohnedies schon nicht lange genug währt und bei weitem noch nicht zureicht, um als Arbeit voll zu überzeugen!) . . . usw. mit Grazie in infinitum. — Doch Scherz wieder beiseite in einer so ernsten Sache und endlich zu greifbareren Dingen!

Ich meine wirklich, es wäre allgemach nun an der Zeit, im Wege des strengen Durchsiebens und Ausscheidens, zunächst und vor allem einmal das ungleich Unsinnigste zu beseitigen und somit die Mahlersche Lesart von unseren deutschen Bühnen gründlich alsbald zu verbannen. Ich brauche hier nur wörtlich auf W. M.s stichhaltige, jedem „Dramaturgen" wohl aus dem Herzen gesprochene Worte über diese „unglücklichste Idee von allen" mich zu beziehen, um mit solcher Berufung zugleich ein für allemal den damit leider gegebenen bühnenpraktischen „Nonsens" ins rechte Licht zu rücken, d. h. eben für alle Theatereinsichtigen und Sachkundigen über ihn nun auch endgültig den Stab zu brechen. Er sagt:

„Daß die Ouvertüre an dieser Stelle, wo die Handlung zum Ausgange drängt, hemmend und zerreißend auf deren Fortgang wirken muß, liegt auf der Hand. Nach dem glücklich vereitelten Mordversuch Pizarros atmet man erleichtert auf und erwartet nun mit Ungeduld die Befreiung Florestans und die Erlösung Leonorens von ihren Leiden. Doch gefehlt: der Zwischenvorhang fällt, der Kapellmeister hebt den Taktstock, und die Ouvertüre, die zehn bis zwölf Minuten dauert, muß erst angehört werden. Geht dann die Handlung weiter, so ist das Interesse erlahmt, die Spannung vorüber. Bedenklich erscheint diese Placierung der Ouvertüre vom dramatischen Gesichtspunkte aus noch besonders durch folgendes: Das Finale schließt in der Handlung direkt an die Kerkerszene an, so daß ein Zeitraum zwischen diesen beiden Auftritten schlechterdings nicht angenommen werden kann. Nach dem Trompetensignal kommt Jacquino herab und ruft: ‚Vater Rocco, der Herr Minister kommt an, sein Gefolge ist schon vor dem Schloßtor.' Hierauf Rocco: ‚Gelobt sei Gott! Wir kommen, ja wir kommen augenblicklich, und diese Leute mit Fackeln sollen heruntersteigsn und den Herrn Gouverneur hinaufbegleiten.' — Hierauf eilt Pizarro aus dem Kerker, um den Minister zu empfangen, und nach dem kurzen Duett der Gatten folgen auch diese mit Rocco. Gleich darauf treffen wir auch alle bei dem Minister, wo dann die Handlung eine befriedigende Lösung findet. Zwischen diesen beiden sich in der Zeit unmittelbar anschließenden Szenen eine umfangreiche Ouvertüre, und sei sie auch noch so schön, einschieben heißt die Bedürfnisse und Gesetze des Dramas völlig verkennen."

Ich glaube, das genügt vollkommen, um kein Wort der Begründung oder besonderen Rechtfertigung weiter mehr hinzufügen zu brauchen.

Daß die große Ouvertüre (No. 3, C-dur) aber auch nicht an den Anfang unserer Oper gehört, weil sie schlechterdings nicht zu ihm und dessen musikalischer Sonderstyl passen will, bekundet, bestätigt und bekräftigt zuletzt für unser Gefühl sogar ein begeisterter Vertreter ebendieser Theorie, wie Prof. Theodor Helm, indem er sich selbst mit dem Nachsatze verrät und gleichsam wieder desavouiert: Diese Nummer

„gehört bei einer ‚Fidelio'-Aufführung im Theater allein an die Spitze des Werkes, als dessen denkbar großartigster Orchesterprolog, allerdings leider im Verhältnisse zu den ersten harmlosen Szenen der Oper selbst etwas zu großartig!"

Ähnlich verlautete es auch bei dem anderen warmen Befürworter und Anwalte jener Idee, Ferdinand Pfohl, vom „gewaltigen Portal“, das „sie ist und bleibt“, und wie „Portale freie Luft wollten“, „nicht in unterirdische Gewölbe eingemauert“ würden; ward sie aber doch im gleichen Atemzuge wieder „ein Glanzstück des modernen Konzertsaales“ dennoch genannt und ging dazu die freimütige Rede, daß der Meister „diese kolossale, in jeder Beziehung riesenhafte Ouvertüre für die idealen Zuhörer seines ‚Fidelio‘ komponiert habe, die ihm leider das Wien seiner Zeit noch nicht zu bieten vermochte“, wogegen Beethoven aus „praktischen Erwägungen“ für die „letzte und entscheidende“ „Fidelio“-Bearbeitung diejenige in E-dur schrieb. Ist es auch gar nicht so uneben, was Pfohl späterhin noch meint: ihre Stellung vor dem zweiten Akte sei „geradezu ein Verbrechen an der ganz wundervollen Kerkermusik“, mit welcher dieser Aufzug beginnt (der Schluß-„Jubel der Ouvertüre, der in dem Hörer noch nachklingt, erstickt hier alle die klagenden Laute der Einleitung, diese Akzente des Leidens und Schreie des Schmerzes, die aus finsteren Tiefen hervordringen“), und dürfen wir das für die nächste Gruppe zweifellos schon jetzt ad notam nehmen, so entsteht doch für uns nach obigem grundsätzlich die ernste Gewissensfrage: Wollen wir also wohl unpraktischer sein als der große Praktiker, der sich selber das mit der Zeit abgerungen, da seine „praktischen Erwägungen“ eben mehr und mehr solche Notwendigkeit einer anderen Ouvertüre für das Werk (der No. 4 in E-dur) einsehen lernten?!

Damit haben wir denn zugleich schon zu der vielfach beliebten Einstellung der „Großen“ in den Zwischenakt, zwischen dem ersten und zweiten Aufzug, soeben uns klar ausgesprochen, gegen welche Unsitte — nolens volens — doch ernstlich einmal Front gemacht werden muß. Und in der Tat sollte nicht immer und immer wieder leichthin in den Wind geschlagen werden, was Männer von dem Gewichte eines Hans Richter oder Ernst von Schuch wohlberechtigterweise dawider anzuführen haben, wenn sie — ersterer: „Im Zwischenakte drückt sie auf das herrliche, so überaus charakteristische Vorspiel des zweiten selbst,“ der Letztgenannte: daß „die wundervolle Introduktion zum zweiten Akte“ hierdurch „wesentlich beeinträchtigt wird und wohl auch der Trompeteneffekt der Ouvertüre zu nahe an den der Kerkerszene zu stehen kommt“ — argumentieren und bühnentechnisch ganz zutreffend vermeinen.

Dr. Georg Göhlers Anregung wiederum erscheint mir, als willkürliches Neuerungsexperiment ohne alle historische Grundlage oder theaterpraktische Belege und mit ebenso schwachen ästhetischen als vollends unmöglichen dramaturgischen Positionen, von vornherein schon durchaus indiskutabel. Bliebe demgemäß, wenn anders man die E-dur im Drama wirklich nicht entbehren mag und die große C-dur partout schon nicht dort missen zu können glaubt (vgl. Eingang dieses oben und Schluß dieses

unten!), doch eigentlich nur mehr das Ende des Ganzen, also: Schluß-Resümee des vollendeten „musikalischen Dramas", als zuständiger Platz für sie übrig: dessen dramaturgische Möglichkeit und ästhetische Würdigkeit, aber auch psychologisch günstige Wirksamkeit für den „idealen Zuschauer", der hiernach denn zum „idealen Zuhörer" würde, wir nachstehend nun doch wohl gewissenhaftest zu prüfen haben.

Anhörenswert und in einzelnen Zügen keineswegs unzulänglich hat das hiermit gegebene Problem Albrecht Höpfner bereits formuliert, als er auf Herman Zumpes (rectius: Hans von Bülows) Gedanken hinwies, „den dieser 1901 in München mit größtem Erfolge verwirklichte, und der [seines Wissens] bisher nur wenig Beachtung gefunden" habe.

„Zu Beginn des Werkes spielte er die ‚Fidelio'-Ouvertüre in E-dur, wie es fast überall üblich ist. Abgesehen davon, daß er hierin Beethovens eigenem Gedanken folgte, paßt sich die Ouvertüre wohl am besten den einleitenden Szenen der Oper an, wird aber andererseits dem Gesamtinhalt in ausreichender Weise gerecht. Die höchsten Anforderungen an ein Vorspiel erfüllt sie natürlich nicht, in dieser Beziehung sind ja erst das ‚Tristan'- und ‚Parsifal'-Vorspiel unerreichte Vorbilder geworden. Auf die in ihrer Art unvergleichliche große dritte ‚Leonoren'-Ouvertüre wollte Zumpe aber gleichwohl nicht ganz verzichten, und das ist berechtigt, da sie nur in Verbindung mit der Handlung der Oper völlig verstanden werden kann, im Konzertsaal daher nicht die tiefste Wirkung auszuüben vermag. Daß sie als Vorspiel des Ganzen nur schaden würde, ist ja schon von Wagner in ausführlicher Weise nachgewiesen, man hat deshalb häufig versucht, sie in der Zwischenpause zu spielen. Aber auch das ist ein Gewaltakt; erstens wird die Handlung zerrissen, zweitens wird die sowieso schon übermäßig schwierige Szene des Florestan in ihrer Wirkung stark beeinträchtigt, drittens wird die dramatische Spannung der Kerkerszenen vorweggenommen. Um nun wenigstens eine einheitliche Stimmung beizubehalten, ist schließlich noch der Versuch gemacht, die große ‚Leonoren'-Ouvertüre zwischen Kerker- und Schlußszene zu verlegen; aber gerade hier verträgt die Handlung am allerwenigsten eine Unterbrechung, da die Ensembleszene tatsächlich schon spielen müßte, während Florestan und Leonore sich in ihrer ‚namenlosen Freude' wiederfinden. Es bleibt also nur ein einziger Platz für die Ouvertüre übrig, und den hat Zumpe gewählt: er spielte sie am — Schluß. So befremdend das im ersten Augenblick erscheint, ich habe mich damals in mehreren Aufführungen von der gewaltigen Wirkung überzeugen können, an die ich zuerst selbst nicht glauben wollte. Man sagt, eine Ouvertüre gehöre nicht an das Ende. Ja, aber gehört sie etwa in die Mitte? Und vor allen Dingen ist dies ja gar keine Ouvertüre, sondern vielmehr eine Symphonie. Als die Oper verklungen war und nun nach einer Pause von wenigen Minuten dieses Tonwerk zu uns sprach, da hatte jede Note (dieser ‚Programmusik') einen vertieften Wert (allseitig verständlichen Ausdrucksinhalt) bekommen. Es genügt nicht, wenn man nur sagt: Es war ein Epilog, er faßte noch einmal alles Wesentliche der Oper zusammen. Es war noch mehr, denn der Genius Beethovens war nun aller Fesseln, die ihm eine überlebte Opernform angelegt hatte, frei geworden; jetzt hörten wir die Oper noch einmal in verklärter Form, wie der Heros sie im Innersten empfunden hatte, und zu deren schlackenloser Verbildlichung ihm nur eines fehlte: ein Dichter, wie es Wagner war."

Und auch ein anderer Musikschriftsteller, Kalman Feld, knüpft (im

„Konzertsaal“ 1907, No. 17) an die bekannte Ouvertüren-Enquête, von der hier schon so viel die Rede war, angemessene und beachtliche eigene Betrachtungen, deren zwingende Logik ihn geradeswegs auf die Verlegung an den Schluß der Oper hätte hinführen müssen, wenn er es — ganz unbegreiflicherweise — eben nicht vorgezogen hätte, dieser Logik zuletzt ein Schnippchen zu schlagen und an entscheidender Stelle zugunsten seiner Voreingenommenheit für die Mahlersche Version den Sinn grausam nur wieder umzubiegen. Verweilen wir daher noch einen Augenblick, um aufmerksam zu vernehmen, was dieser „Nothelfer“ uns zu bringen, dieser Zeuge etwa noch Neues dazu zu sagen hat. Er beginnt:

„Entrücken wir diese ganze Frage dem Autoritätsstandpunkt und trachten wir, dieses (mit der großen ‚Leonoren‘-Ouvertüre) der Welt hingeworfene großartige Rätsel eines im Selbstgefühl der eigenen Größe übersprudelnden Genies zu lösen, indem wir vor allem der Bezeichnung ‚Ouvertüre‘ etwas näher treten. Die Ouvertüre ist das musikalische Gegenstück des gesprochenen Prologs. Gleich diesem hat auch jene die Bestimmung, den Zuhörer aus der profanen Stimmung des Alltagslebens aufzurütteln und für die Erscheinungen einer idealen Welt zugänglich zu machen. Die Ouvertüren lassen sich in zwei verschiedene Gruppen teilen. Zur ersten Gruppe gehören diejenigen Ouvertüren, welche eine [allgemein anregende, Stimmung bereitende] vorbereitende Einleitung zur szenischen Aktion enthalten; die zweite Gruppe umfaßt diejenigen Ouvertüren, in welchen eine Skizze des Hauptgedankens des Dramas ihren musikalischen Ausdruck findet. Als klassisches Beispiel der ersten Kategorie führen wir das Vorspiel zum ‚Rheingold‘ an, als solches der zweiten Kategorie die Ouvertüre zu Glucks ‚Iphigenie in Aulis‘. Nichts beweist nun deutlicher, welche Begriffsverwirrung eine aus bequemer Tradition übernommene und hartnäckig festgehaltene Bezeichnung einer Kunstform verursachen kann, als gerade die ‚Leonoren‘-Ouvertüre. Wenn wir sie nämlich in eine der eben erwähnten Kategorieen einreihen wollen, so tönt uns ein drohendes ‚Quo vadis?‘ entgegen. Die große ‚Leonoren‘-Ouvertüre gehört weder in die eine, noch in die andere Kategorie. Wohin gehört sie denn? — Auf diese Frage erteilt uns der größte Beethovenkenner, Richard Wagner, im ersten Band seiner ‚Gesammelten Schriften‘ die Antwort: ‚In diesem mächtigen Tonstücke hat Beethoven ein musikalisches Drama gegeben, ein auf Veranlassung eines Theaterstückes geschaffenes Drama für sich, nicht etwa nur die einfache Skizze des Hauptgedankens desselben oder gar bloß eine vorbereitende Einleitung zur szenischen Aktion: allerdings aber ein Drama im idealsten Sinne. Dies Werk ist nicht mehr eine Ouvertüre, sondern das gewaltigste Drama selbst. Die ‚Leonoren‘-Ouvertüre bietet, wie in allzu feuriger Vorausnahme [oder einem weihevollen Rückblick?], das ganze bereits in sich abgeschlossene Drama: woraus es sich ergeben muß, daß sie entweder vom Zuhörer nicht verstanden oder irrig aufgefaßt wird, sobald diesem nicht etwa die ganze Handlung schon zum voraus bekannt ist; oder aber, wird sie vollkommen verstanden, so schwächt sie unzweifelhaft den Genuß am darauf folgenden, erst explizierten dramatischen Kunstwerk selbst!‘ Klingt diese Äußerung des größten Musikdramatikers nicht wie eine Lösung der strittigen Frage, und muß sie uns nicht als Fingerzeig zur richtigen Placierung der ‚Leonoren‘-Ouvertüre dienen? Wie der durch ein Prisma geleitete Sonnenstrahl, für das menschliche Auge sichtbar, in seine Grundfarben zerlegt wird, so läßt die Spektralanalyse Wagners die ‚Leonoren‘-Ouvertüre in ihrem wahren Lichte erscheinen.

Sie wird ihres sinnwidrigen Pseudonyms ‚Ouvertüre' entkleidet und zeigt sich in keuscher Nacktheit als dramatische Phantasie, als symphonische Dichtung, als gewaltiges Intermezzo [NB.: hier der Trugschluß des Verfassers!] — als alles andere, nur nicht als Ouvertüre. Der Buchstabe tötet, der Geist belebt. Klammern wir uns nicht an ein Wort, welches nie und nimmer dieser großartigsten Offenbarung des größten Genies als Vignette dienen kann; gestatten wir es nicht, daß eine zufällige Benennung, zum Dogma erhoben, die freie Auffassung einer Tondichtung in Fesseln schlägt; zerhauen wir das unglückselige Wort ‚Ouvertüre' mit dem Schwerte der wahren Erkenntnis, und der gordische Knoten ist gelöst: die ‚Leonoren'-Ouvertüre ist kein Vorspiel, sondern ein Zwischenspiel. [? s. o.] Schon ihre Entstehung weist darauf hin. Berauscht von den Klängen seiner eigenen Schöpfung, hat sich hier Beethovens Genius noch einmal [NB.!] über den bereits überwundenen [NB.!] Stoff geworfen, und so entstand in herrlicher Selbstbefruchtung, als Spätgeburt seines ewig kreißenden Genies, die große ‚Leonoren'-Ouvertüre, welche nicht einleitet, sondern rekapituliert [sic!], nicht vorbereitend einführt, sondern verklärend abschließt [Hört!], nicht prophetisch auf das Kommende hinweist, sondern in sinniger Reminiszenz das Geschehene [und Gesehene] in unserem idealen Vorstellungskreise wachruft und noch einmal mit elementarer Kraft auf uns einwirken läßt" [ergo!] ... Beethoven kann „es nicht entgangen sein, daß eine Vorausnahme der Ministerfanfare, welche auch den minder Eingeweihten in leicht verständlicher Weise den Schlüssel zur Lösung dieses musikalischen Problems gibt, die Oper ihres Höhepunktes beraubte. Diese nachteilige Wirkung der vorangehenden symphonischen Verwertung des Trompetensignals auf den szenischen Eindruck liegt auf der Hand. Hört man die Fanfare zuerst in der Ouvertüre und dann bei offener Szene, so wird man statt der beabsichtigten erlösenden Überraschung einer unwillkürlich funktionierenden musikalischen Reflexion ausgesetzt, wodurch die [dramatische] Wirkung im entscheidenden Momente verloren geht. Ertönt hingegen die Fanfare im ‚Nachspiel' als Reminiszenz, so büßt sie, an dieser Stelle wiederholt, nichts von der ihr zukommenden Bedeutung ein; gerade im Gegenteil, die Wirkung ist dann eine verdoppelte, denn der musikalische Eindruck wirkt hier zugleich dramatisch, das soeben erlebte Drama [also doch: als Ganzes!] taucht noch einmal in voller Deutlichkeit vor unserem geistigen Auge auf..."

Wer mit uns dem Redner bis hierher aufmerksam und willig gefolgt ist, wird zuversichtlich — genau wie wir selbst — nun ohne Weiteres aus allem Vorstehenden konsequent sich folgern, daß die Stellung der großen Ouvertüre in der Oper mit Notwendigkeit als letzter Abschluß und ideales Nachspiel sich ergeben müsse. Verfasser freilich kommt zu dem seltsamen Schlusse, daß sie an das Ende — der Kerkerszene, in die „Verwandlung" des zweiten Aktes vor (nicht nach) dem Finale gehöre; doch das braucht uns, die wir logisch zu denken gelernt haben und auch vorzugehen pflegen, ja nicht weiter hier zu bekümmern. — Und wahrlich! So, mit der feierlich „großen" (No. 3 in C) ganz zu Ende und zum Ausklange des Ganzen, nach letztem Niederfallen der Gardine, schreitet das „Drama", nunmehr als reiner Seelen-„Prozeß" ganz nach innen verlegt, noch einmal wie konzentriert am verständnisvoll ergriffenen Zuschauer zu ergreifendem „Gefühlsverständnisse" des Hörers vorüber; sein tiefes Pathos und hohes Ethos erscheint hier, gereinigt jetzt von allen Zwischen-

fällen des Theaters und Bühnendämonen, die nicht selten zu widrigen „Druckfehlerteufeln“ der Szene werden, geläutert wiederum von allem leidigen „Affekt“ des Dramas (aber nicht: „Akzent“ der Musik), nochmals eindringlich-klar, schlackenlos zu idealer Weihe vollends herausgestellt; und zudem werden durch sotanes, darauf unmittelbar einsetzendes Nachspiel mit seiner reicheren Instrumentalharmonik und seinem feineren Orchestergewebe, die — gestehen wir es uns doch ganz offen: schier unleidlich anhaltenden, mit zahllosen Wiederholungen sich wenig erfreulich oder vielsagend in unser Gehör förmlich einhämmernden stereotypen Kadenzierungen des Schlußensembles der Oper gar wohltuend für das Ohr noch ausgeglichen, und wozu geradezu noch ein physisches Bedürfnis vorliegt, entsprechend wieder aufgelöst oder verwischt: die „harmonische“ Wirkung ist eine echt Beethovensche — durchaus im Sinne und Geiste des Meisters, nach Absicht und Willen ihres Schöpfers! Kurz, es ist der in unseren Augen allein zulässige, weil richtige und wenigstens echt künstlerische Weg, der auch uns noch „erlöst“ und befreit aufatmend dann den Zuschauerraum verlassen läßt. Höchstens noch bliebe da als „Ziel, aufs innigste zu wünschen“: daß die unterm Drama abgestellte Beleuchtung des Zuschauerraumes nach dem Schlußakkorde des Opernfinales bis zum letzten Tone der Ouvertüre gar nicht erst aufgedreht, der Beifallsausbruch bis dahin sonach vollkommen unterdrückt werde und überhaupt die stramme Zucht einer wahrhaft „ästhetischen“ Theaterpolizei in Verbindung mit dramaturgischem, gut auffälligem Avis auf dem Tagestheaterzettel selber und direktorialer allseitig strenger Information der Logenschließer usw. solch idealen Ausklang auch beim Publikum auf der ganzen Linie kunst-respekvollst sichere! Ein bis zwei glatt durchgeführte Wiederholungen dieser soliden Art, und das „vielköpfige Ungeheuer“ hätte sich alsbald auch daran gewöhnt, ohne vorzeitig oder überhaupt wegzulaufen — denn dabei träte ja unser klassischer Beethoven-Kult, der diese Ouvertüre doch immer enthusiastisch-emphatisch auch fürs Theater heischte, als „Heuchelei“ unzweideutig genug zutage, und dessen schämt man sich denn doch schon heutzutage; ein idealer „Styl“ wäre damit begründet und eine edelste „Tradition“ fortan fest eingebürgert an dem betreffenden, wagemutigen Orte . . . usw. usw.

Dies alles indessen lediglich als Eventualität: „wenn schon — denn schon“! Ausdrücklich greife ich hier abermals zurück und beziehe mich angelegentlichst auf den Ausgangspunkt zu dieser ganzen Ouvertürenfrage und deren Besprechung, indem ich, mit aller mir zu Gebote stehenden Wärme und jedem schuldigen Nachdrucke wiederholt, endgültig betone — ja, was sage ich? — beteure: Rechtmäßig, bühnentechnisch, wie musikästhetisch, gehört die „Große“ überhaupt nicht zu den „Fidelio“-Aufführungen ins Theater, zumal ihrer Instrumentation ohnedies hier rein klanglich das versenkte und beengte Bühnenhausorchester meist nicht allzugut bekommt.

BEETHOVEN-STUDIEN[1]

VON GUSTAV ERNEST-BERLIN

III. Die Vogelstimmen in der „Scene am Bach"

Es ist oft darauf hingewiesen worden, in wie meisterlicher Weise Beethoven in den wenigen Worten „mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei" die Rolle, die der Malerei in der Musik zusteht, bezeichnet hat. Nur insofern die Realitäten der Außenwelt oder die durch sie erweckten Stimmungen sich der künstlerischen Empfindung so stark bemächtigen, daß diese nach Entäußerung verlangt und nur insoweit die letztere unwillkürlich jene Stimmungen widerspiegelt, werden sie zum musikalischen Darstellungsobjekt.

Wollen wir die Frage beantworten, was dem ersten Satz der Pastoral-Symphonie seinen ausgesprochen pastoralen Charakter gibt, während doch nirgendwo der Versuch direkter Malerei gemacht ist, so brauchen wir uns nur zu erinnern, was das eigentlich Charakteristische des Landlebens ist: es ist (im Gegensatz zur Stadt mit ihrem ruhelosen Jagen und aufregenden Treiben, mit ihren ewig wechselnden Bildern und der Kompliziertheit aller Verhältnisse) die Monotonie der Eindrücke, die Gleichheit der Bilder und selbst der Klänge, die ruhige Einfachheit der Verhältnisse. Damit haben wir die bedeutsamsten Elemente jenes Satzes aber auch schon angedeutet, und es ist über alle Maßen bewunderungswürdig, mit wie einfachen Mitteln Beethoven die entsprechenden Wirkungen erreicht hat. Hier kann man wirklich statt von einem Nachahmen von einem Nachfühlen, ja Nachschaffen reden, hier ist die Natur selbst zur Musik geworden. Höchste harmonische Einfachheit drückt dem Satz vor allem sein eigentümliches Gepräge auf; lange Strecken hindurch bewegt sich die Harmonie nur zwischen Tonika, Dominante und Unterdominante; dazu kommen die häufigen Stellen, an denen die Stimmen sich über ausgedehnten Orgelpunkten (oft dem doppelten der Quinte) aufbauen und schließlich die zahllosen Wiederholungen derselben Figur, von denen die eine (ein Fragment des Hauptthemas) zweimal kurz hintereinander je sechsunddreißigmal erscheint. Rechnen wir dazu das gänzliche Fehlen jener aufregenden Steigerungen, die sonst einen so wichtigen Faktor Beethovenscher Musik bilden, so haben wir alle Ingredienzien zusammen, die das eigentlich Charakteristische des Landlebens selbst ausmachen: Einfachheit, Gleichmäßigkeit, Ruhe. Ist es da zu verwundern, daß beim Anhören der Musik jene traumhafte Stimmung über uns kommt, mit der die Natur selbst unsere Sinne gefangen nimmt, daß ländliche Bilder vor uns erstehen und das Auge zu sehen vermeint, wo doch nur das Ohr vernimmt? Durch einen ganz natürlichen Prozeß geschieht es, daß wie beim Meister die Scenen sich in Empfindungen, diese sich in Töne umsetzten, so beim Hörer die Töne sich in Empfindungen, diese sich in Scenen umsetzen.

[1]) Die beiden ersten Kapitel dieser Beethoven-Studien erschienen in Heft 14 des 10. Jahrgangs. Red.

Aber noch ein zweites nicht minder wichtiges, wenn auch in dem obigen eigentlich schon enthaltenes Gesetz hat Beethoven zwar nicht wie jenes in Worten, aber doch ebenso deutlich durch sein Beispiel in dieser Symphonie festgelegt. Blättern wir die „Scene am Bach“ durch, so finden wir, daß in das Murmeln des Baches sich fortwährend leises Tirilieren, wie von befiederten Sängern, hineinmischt; diese Triller sind durchgängig Streichern zugewiesen. Beethoven hat zwar selbst erklärt, die wichtigste Rolle habe die Goldammer auszuführen, mit den anderen sollte es nur Scherz sein. Sicher ist jedoch, daß kein Mensch jenen gebrochenen G-dur Akkord, der zuerst in der Flöte auftritt, für eine Vogelstimme nehmen würde, während jene leisen Triller der Geigen gar keine andere Vorstellung aufkommen lassen können. Wäre es nun nicht näherliegend gewesen, da nun einmal eine Scene am Bach ohne Vogelstimmen nicht denkbar ist, diese jenen Instrumenten zuzuweisen, die in ihrem Klangcharakter den Originalen viel ähnlicher sind, als die Geigen — nämlich den Holzbläsern? Ganz gewiß! Aber gerade, daß Beethoven das vermied, zeigt wieder einmal den unfehlbaren Instinkt, mit dem er, der das Ausdrucksgebiet der Musik wie kein anderer erweitert hat, doch genau wußte, wie weit er gehen dürfe, wollte er nicht die Grenzen des nach seinen Begriffen echter Kunst Erlaubten überschreiten. Er hat damit jenen feinen Unterschied zwischen Natur- und Kunstwahrheit, von dem Goethe so oft spricht, praktisch demonstriert. Denn es ist unzweifelhaft, daß die realistische Nachahmung von Naturlauten durch die Musik immer etwas Groteskes hat, das höchstens am Platze ist, wo das der Charakter des ganzen Werkes ist. Ist das aber nicht der Fall, so muß es notwendigerweise ein falsches Element, einen falschen Ton in das Bild bringen und so seine künstlerische Wahrheit zerstören. Das war, nach dem Zeugnis von Beethovens Zeitgenossen, auch der Eindruck, den die Einführung von Nachtigall, Wachtel und Kuckuck am Schluß auf sie machte. Sie empfanden sie als einen Scherz, der ihnen in einem so ernsten Stück wenig angebracht erschien. Zweifellos ist für die große Menge auch heute noch diese Stelle nichts weiter als eine amüsante Kuriosität. Nur den wenigen, die nicht in der Musik nur Töne hören, sondern durch sie hindurch auch die Stimmungen und Bilder nachfühlen, denen sie entsprangen, nur denen wird sie — nachdem alles Vorhergegangene in ihnen jene friedlich-stillen Empfindungen ausgelöst, die in uns nirgend so, wie am Herzen der Natur erwachen — wie ein letzter notwendiger Zug erscheinen, ohne den dem Gemälde etwas gefehlt hätte. Wollten wir das Gesetz, das Beethoven hier unausgesprochen niederlegt, in Worte fassen, so könnten wir sagen: Die malende Musik soll immer nur andeuten, nie nachahmen, denn sie entfernt sich um so weiter von der Kunstwahrheit, je näher sie der Naturwahrheit kommt.

IV. Die Höhepunkte im Beethovenschen Schaffen

Wenn wir eine Rundfrage an das musikverständige Laienpublikum, wie an die Musiker veranstalteten, welches aus jeder Gruppe Beethovenscher Werke ihnen als der Höhepunkt derselben erscheine, so würde die Majorität wahrscheinlich so antworten: Unter den Violinsonaten die „Kreutzer", unter den Trios das große in B-dur, unter den Klavierkonzerten das in Es-dur, unter den Symphonieen die „Neunte", unter den Chorwerken die „Missa Solemnis", unter den Liedern der Liederkreis „An die ferne Geliebte". Eine kleine Unschlüssigkeit würde sich vielleicht bei den Klaviersonaten und Streichquartetten ergeben, und doch glaube ich, daß wenige nur widersprechen werden, wenn ich unter den Sonaten op. 109, 110 und 111, die ihrer Wesenheit, wie ihrer Entstehungszeit nach zusammengehören, obenan stelle. Denn wenn auch die in C-dur („Waldstein") pianistisch wirkungsvoller, die „Appassionata" von großartigerer Leidenschaftlichkeit, die op. 106 über alles grandios in der Anlage ist, ich wüßte nicht, was jenem leuchtenden Dreigestirn an Tiefe und Abgeklärtheit des Empfindens, an Schönheit und Originalität der Erfindung, an Kraft und Freiheit der Formgebung an die Seite zu setzen wäre. Was die Quartette betrifft, so wird mancher sich vielleicht für das erste der drei Rasoumoffsky gewidmeten entscheiden; der in die letzten Mysterien Beethovenschen Schaffens Eingeweihte wird aber doch das in cis-moll als eine jener inkommensurablen Schöpfungen empfinden, die mit dem üblichen Maßstab überhaupt nicht zu messen sind, und die weit über allem auf gleichem Gebiet Geleisteten stehen. Sehen wir uns nun die solcher Art ausgewählten Werke auf ihre Entstehungszeit hin an, so finden wir, daß fast jedes das zuletzt entstandene der betreffenden Gruppe ist. Eine Ausnahme bilden nur der Liederkreis und die Kreutzersonate, der noch die in G-dur op. 96 folgt. Doch so viel Schönes die letztere auch enthält, so trägt sie doch nicht den Stempel der Spontaneität, wie viele der älteren. Neun Jahre nach der „Kreutzer" wurde sie dem Erzherzog Rudolf zuliebe rasch für ihn und den Violinspieler Rode geschrieben, und wie Beethoven selbst sagte, dem Spiel des letzteren angepaßt. So zählt sie also nicht in demselben Maße wie die meisten anderen zu den Werken des Meisters, die aus innerstem Drange heraus entstanden sind; man kann leise Zweifel nicht unterdrücken, ob ohne jenen äußeren Anlaß sie überhaupt je fertig geworden wäre, selbst wenn, was nicht unmöglich, die ersten Skizzen dazu schon weiter zurückliegen.

Bei den Liedern folgen auf den Liederkreis op. 98 nur noch ein wenige Reihen langes Strophenlied „Der brave Mann" op. 99 und das als Arioso op. 128 bezeichnete „Der Kuß"; doch ist nicht bestimmt, wann das erstere geschrieben wurde, und erschienen ist es tatsächlich vor dem Liederkreis, während es bei dem anderen sich nur um einen flüchtigen Scherz handelt.

Doch selbst wenn sich eine Ausnahme hier und da finden sollte, an der Tatsache könnte sie nichts ändern, daß im großen ganzen Beethoven immer sein Bedeutendstes mit dem letzten Werke jeder Gruppe gegeben hat. Das ist in zwiefacher Hinsicht interessant: es zeigt, daß er genau wußte, wann er noch nicht sein letztes Wort in einer bestimmten Kompositionsgattung gesprochen hatte, und dann, gleichviel nach wie langer Pause, noch zu einem letzten Schlage ausholte. Und es zeigt ferner, daß er ebenso sicher wußte, wann er sein Äußerstes getan, sein Höchstes gegeben hatte, und dann nie wieder zu dieser Gattung zurückkehrte. Das interessanteste Beispiel hierfür ist das Violinkonzert; es entstand schon 1806 — es blieb sein erstes und einziges, eines, aber ein Löwe! Die Literatur ist über dieses Werk nie hinausgekommen, einsam ragt es über alle anderen empor. So wurde auch das Klavierkonzert in Es-dur schon 1809, das große B-dur Trio 1811 geschrieben; er hatte Zeit genug zu neuen Versuchen in diesen Formen, doch es trieb ihn nicht mehr zu ihnen, sie waren für ihn erledigt.

Mit wie untrüglicher Sicherheit ihn sein Gefühl hier aber leitete, geht daraus hervor, daß wenn wir eine zweite Rundfrage danach veranstalteten, welche Werke aus der gesamten Musikliteratur in den verschiedenen Kompositionsgattungen man am höchsten stelle, mit geringen Abweichungen die obige Liste wieder das Resultat sein würde. Diese Ausnahmen wären die Liedform, in der Beethovens „Liederkreis" zwar immer eine, aber nicht die erste Stellung einnehmen wird, denn mit dieser Form hat er sich zu wenig und zu episodisch beschäftigt, als daß er mehr tun, als grundlegende Anregungen geben konnte, auf die gestützt andere dann den Wunderbau des deutschen Liedes errichten durften. Das andere wäre die „Messe", bei der die Entscheidung zwischen seiner und der in h-moll Bachs schwanken könnte.

Doch wie dem auch sei, das eine steht fest, daß Beethovens Schaffen einen beständigen Aufstieg bedeutet. Keiner hat die Kunst der Steigerung so verstanden wie er, keiner so das Gesetz der künstlerischen Ökonomie ausgeübt, die jedes Werk, jeden Satz bei aller Freiheit so abzurunden weiß, daß er klingt, als dürfte er nicht einen Takt weniger, nicht einen mehr haben, die sich genau bewußt ist, wann einzuhalten sei. Und dasselbe Schauspiel zeigt sich uns auch, wenn wir sein Schaffen als Ganzes betrachten: auch hier jene Kunst der Steigerung, die ihn innerhalb jeder Gruppe zu einem gewaltigen Höhepunkt treibt und ihn unfehlbar fühlen läßt, wann dieser erreicht ist, und die ihn schließlich, in den letzten Jahren seines Lebens, der Welt in den letzten vier Klaviersonaten, der Missa Solemnis, der Neunten Symphonie und den letzten Quartetten Werke schenken läßt, die ganz neue Ausblicke in das Reich der Kunst eröffneten und der Ausgangspunkt ganz neuer Entwicklungen wurden.

BEETHOVENS ZWEITER LIEBESBRIEF

SCHLUSSWORT VON PAUL BEKKER-FRANKFURT A. M.

Als ich im ersten Augustheft 1911 der „Musik" einen bis dahin unbekannten Liebesbrief Beethovens veröffentlichte, sah ich mich auf den besonderen Wunsch des Herausgebers der Zeitschrift veranlaßt, nähere Angaben über die Herkunft des Briefes zunächst zu unterlassen. Ich glaubte diesem Wunsch entsprechen zu dürfen, da meiner damaligen Publikation das Faksimile des Briefes als Beleg beigegeben wurde und der Name des Besitzers so bald wie tunlich nachgetragen werden sollte. Die Leser der „Musik" sind durch die Mitteilung im zweiten Septemberheft bereits davon unterrichtet, daß der Herausgeber beabsichtigte, durch Nachforschungen bei dem in Wien lebenden Besitzer des Originals Näheres über die Geschichte des Briefes zu erfahren. Nachdem dies — und zwar erfolglos — geschehen war, wurde, gleichfalls im zweiten Septemberheft, Name und Adresse des Besitzers mitgeteilt.

Die Angelegenheit wäre damit zunächst bis auf etwaige weitere Forschungen nach der Herkunft des Briefes erledigt gewesen, wenn nicht inzwischen der Verdacht aufgetaucht wäre, daß der Brief nicht echt sei. Diese Mutmaßung ist allmählich durch Feststellungen verschiedener Art zur — heut wohl unbezweifelten — Gewißheit geworden. Wenn auch damit die Akten über die ganze Angelegenheit endgültig geschlossen sein dürften, wird es doch von Interesse sein, die Vorgeschichte der Publikation, soweit sie bis heut bekannt ist, sowie die nach und nach erfolgte Aufdeckung der Fälschungs-Kennzeichen im Zusammenhang zu überblicken.

Im Juni d. J. erhielt Herr Kapellmeister Schuster durch die Post das Original eines anscheinend alten Briefes mit einem Begleitschreiben, in dem die Bitte um Prüfung des Schriftstückes ausgesprochen wurde. Der Einsender, der als Friseur Adam Mayer, Wien VIII, Josephstädterstraße 38 unterzeichnete, erklärte, er wolle das Original nicht verkaufen, stelle es aber zur etwaigen Reproduktion zur Verfügung. Er sei Sammler von Marken und Ganzsachen und habe den Brief mit einer Anzahl anderer alter Postpapiere erworben. Die zunächst von Berlin aus angestellten Ermittelungen ergaben, daß alle Angaben, die der Einsender über seine Person machte, der Wahrheit entsprachen. Mißtrauen konnten nur die etwas mysteriösen Angaben über die Herkunft des Briefes erwecken. Da indessen das Schriftstück selbst vorlag, versuchte Herr Kapellmeister Schuster durch Anfragen bei mehreren Beethovenkennern zu erfahren, ob man, auch ohne einen beglaubigten Ausweis über die Herkunft des Briefes, diesen als echt ansehen dürfe. Das Original wurde zunächst den Herren Direktor Prof. Dr. A. Kopfermann, Dr. Alfred Ebert und mir, später noch Herrn Leo Liepmannssohn vorgelegt. Nach anfänglichem Zaudern kam

jeder zu der Überzeugung, der Brief müsse, der Schreibart wie dem Inhalt nach, unbedingt echt sein. Wie stark die Überzeugungskraft des Schriftstückes war, läßt ein Passus aus einem Artikel von Max Unger-Leipzig erkennen, den ich hier zitieren möchte. Unger polemisiert in diesem Aufsatz gegen meine inzwischen veröffentlichte Vermutung, der Brief sei gefälscht. Er schreibt in der „Neuen Zeitschrift für Musik" (Heft 37/38, 14. September 1911):

„Je mehr ich mich — noch garnicht etwa inhaltlich — mit dem Brief beschäftigte, desto genauer erkannte ich das typisch Beethovensche. Das müßte wahrhaftig ein Tausendkünstler sein, der ein solches Dokument so innerlich überzeugend, von dem durchaus Beethovenschen Stil angefangen bis zum Typischen des kleinsten und flüchtigsten Buchstabens zu Wege brächte."

Dieser Meinung, die hier Herr Unger äußert, war nebst den Vorgenannten anfänglich auch ich. Zudem urteilt Herr Unger nur nach dem — technisch nicht besonders gutgelungenen — Faksimile, während uns das noch weit überzeugendere Original vorlag. Eine Fälschung erschien so unwahrscheinlich, daß das einzige verdachterregende Moment: die unaufgeklärte Herkunft kaum noch ins Gewicht fallen konnte. Die Fälle, in denen wertvolle Dokumente erst nach Jahrzehnten durch einen Zufall ans Tageslicht gekommen sind, gehören gerade in der Geschichte der Bach- und Beethoven-Manuskripte keineswegs zu den Seltenheiten. Ich trug daher kein Bedenken, den Brief zu veröffentlichen und den Inhalt in der mir richtig erscheinenden Form zu kommentieren.

Gegen meine Ausführungen erhoben öffentlichen Einspruch zuerst Wolfgang Thomas-San-Galli, später Max Unger. Beide waren der Meinung, daß meine Folgerungen nicht richtig seien, beide wichen indessen in ihren Auslegungen voneinander ab. Keiner aber bestritt oder bezweifelte die Echtheit des Briefes. Ich hebe dies ausdrücklich hervor, da Herr Thomas-San-Galli nach meinem späteren Hinweis auf die Wahrscheinlichkeit einer Fälschung behauptete, er habe in seinem Aufsatz durch einige Fragen seine Zweifel ausdrücken wollen. Wenn Herr Thomas-San-Galli dies in der Tat gewollt hat, so ist es ihm gelungen, seine Absichten sehr geschickt zu verbergen. In seinem mir vorliegenden Artikel (Saale-Zeitung vom 8. August d. J.) steht kein Wort, das mit Sicherheit auf einen Zweifel schließen ließe. Dagegen gelangten teils an die Redaktion, teils an mich Zuschriften der Herren Prof. Arthur Seidl, Gustav Ernest, H. E. Krehbiel und Prof. Carl Krebs, in denen der Verdacht der Fälschung ausgesprochen wurde. Herr Prof. Leitzmann teilte mit, daß einer seiner Freunde die Echtheit des Briefes bezweifle. Jedoch wurden in keiner dieser Zuschriften über die allgemeine Mutmaßung hinaus bestimmte Gründe angegeben.

Inzwischen war Herr Kapellmeister Schuster nach Wien gefahren, um dort mit dem Besitzer des Briefes Rücksprache zu nehmen. Er konnte sich nochmals persönlich überzeugen, daß alle brieflichen Angaben des Herrn Mayer über

seine Sammlung den Tatsachen entsprachen. Aber es war auch jetzt nicht möglich, Genaueres über den Vorbesitzer des Briefes zu erfahren. Erst kurz nach seiner Rückkehr aus Wien erhielt Herr Schuster einen Brief, dessen Inhalt zum mindesten starken Verdacht erwecken mußte. Herr Mayer schrieb, der ihm persönlich fremde Verkäufer des Briefes sei soeben wieder bei ihm gewesen und habe erklärt, der Brief wäre eine Fälschung, die für einen Scherz in Privatkreisen hergestellt und durch ein Versehen zum Verkauf gelangt sei. Als Herr Schuster mir diesen Brief vorlegte, war ich ebenso wie er noch im Ungewissen darüber, ob man solchen rätselvollen Mitteilungen, die recht wohl aus eigennützigen Motiven erwachsen sein konnten, trauen durfte. Meine Zweifel schwanden erst, als Dr. Alfred Ebert mich auf einen Passus in Wilhelm von Lenz' kritischem Katalog der Werke Beethovens aufmerksam machte. Lenz schreibt hier folgendes über das Finale des Streichquintetts op. 29:

„Das Finale von op. 29 hat von jeher mit der Idee einer interpretativen Erklärung desselben beschäftigt. Man wäre versucht, eine solche in dem Jahre zu suchen, in welchem das Quintett erschien (1802) in der Liebe des Dichters zu der Gräfin Julia ... Das zärtliche Lied ohne Worte im Finale wäre der Blick dieser Liebe, die den heiligen Hort umtosenden Stürme des Lebens herrschten im Presto ..."

Die nämliche Bedeutung wird dem A-dur Thema in dem Brief zugeteilt, und diese auffällige Übereinstimmung zwischen dem Inhalt des Briefes und der Lenzschen Erklärung drängte mich zu der Vermutung, daß zwischen beiden ein mehr als zufälliger Zusammenhang bestehen müsse. Ich konnte mich nicht entschließen, anzunehmen, daß ein willkürlich phantastischer Kommentator, wie Lenz, hier in einem Moment hellseherischer Erleuchtung einem Geheimnis Beethovens auf die Spur gekommen sei. Glaubhafter erschien es mir, daß Lenz' Worte einen Fälscher zu seinem Unternehmen inspiriert haben konnten. Durch diese verdächtige Übereinstimmung erhielten naturgemäß die erwähnten Nachrichten aus Wien stärkere Bedeutung. Lag auch noch kein unbedingt zwingender Beweis für eine Fälschung vor, so hielt ich mich doch in Übereinstimmung mit dem Herausgeber für verpflichtet, die bestehenden Verdachtsmomente öffentlich bekanntzugeben. Da eine Aufnahme meiner Erklärungen in das zweite Septemberheft der „Musik" nicht mehr zu ermöglichen war, erfolgte die Publikation am 8. September in der „Frankfurter Zeitung". Kurz vorher hatte ich eine Unterredung mit Herrn Prof. Krebs, die mich veranlaßte, meiner Erklärung noch folgendes hinzuzusetzen:

„Soeben macht mich Herr Prof. Dr. Carl Krebs, dem der Zusammenhang mit Lenz' Interpretation des Quintetts gleichfalls aufgefallen war, darauf aufmerksam, daß auch Einzelheiten der Schreibweise, wie der bei Beethoven sonst nicht vorkommende Beginn der Vorsilbe ferlassen mit f[1]), sowie die Notierung des violinmäßig

[1]) Dieser Hinweis erwies sich als nicht ganz stichhaltig, da der Fälscher augenscheinlich ein in der Ausführung mißglücktes v zu schreiben beabsichtigt hatte.

gedachten Akkordes e—h—e zu dem Wort ‚ja' gegen Beethovens Autorschaft sprechen. Nachdem nun hiermit die Echtheit des Briefes zum erstenmal öffentlich in Frage gestellt ist, wird es nicht an Leuten fehlen, die noch mehr Merkmale der Fälschung entdecken."

Diese Voraussage traf in der Tat zu. Wenige Tage nach Erscheinen meiner Erklärung veröffentlichte Herr Prof. Leitzmann in der „Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft" einen Aufsatz, in dem er gleichfalls auf die Wahrscheinlichkeit einer Fälschung hinwies.[1]) Er teilt äußere und innere Verdachtsmomente mit, von denen die letzteren mir nicht sonderlich stichhaltig erscheinen. Es hat keineswegs, wie Leitzmann schreibt, als „feststehend" zu gelten, daß der erste Brief 1812 geschrieben wurde. Vielmehr ist dies eine Hypothese, die sich ebensowenig als zweifellos richtig erweisen läßt, wie andere Hypothesen. Auch irrt Leitzmann, wenn er glaubt, das Notenzitat im Brief als Skizze auffassen zu müssen, und daher an der bei Beethoven ungewohnten genauen Übereinstimmung zwischen der angeblichen Skizze und dem Werk Anstoß nimmt. Wäre der Brief echt, so könnte er sehr wohl unmittelbar nach der Niederschrift der Partitur entstanden sein und das Notenbeispiel wäre eben keine Skizze, sondern ein Zitat, wie ich auch von vornherein angenommen habe, und wie die Worte „fiel mir ein" anzudeuten scheinen. Auch ist das Vorkommen des Wortes „Generalissimus" 1801 keineswegs schwer denkbar. Es wäre im Gegenteil schwer denkbar, daß Beethoven dieses Wort, das später in der Steinerschen Korrespondenz im humoristischen Sinn benutzt wird, zur gleichen Zeit mit pathetischer Bedeutung verwendet hat. Dagegen könnte es wohl in früheren Jahren in Beethovens Sprache ernsten Sinn gehabt und späterhin einen komischen Beiklang erhalten haben. Die Wendungen: „ein nicht übles Thema" und „göttinverlassener" sind wohl überraschend, aber keine zwingenden Beweise gegen Beethovens Autorschaft.

Weit interessanter und überzeugender sind dagegen Leitzmanns „äußere Verdachtsmomente", die Resultate sorgfältig und scharfsinnig angestellter philologischer Untersuchungen. Durch Vergleichung mit Beethovens Schreibweise in sechs anderen Briefen gelangt Leitzmann zu dem Ergebnis, er könne „nun und nimmer glauben, daß Beethoven in einem einzigen Briefe von vier Seiten so viele singuläre Eigenheiten der Schreibweise angewandt haben sollte, die sonst nie bei ihm vorkommen". Ich muß es wegen der Ausführlichkeit von Leitzmanns Hinweisen Interessenten überlassen, seinen Artikel in der Zeitschrift der I. M. G. nachzuschlagen, und kann hier nur einige Punkte daraus angeben. Leitzmann beanstandet hauptsächlich die Form einzelner Buchstaben, das mehrfache Vorkommen

[1]) Es liegt mir selbstverständlich fern, annehmen zu wollen, Leitzmanns Studie sei durch meine von ihm nicht erwähnte Erklärung, die er vielleicht auch nicht kannte, veranlaßt worden. Ich stelle hier nur die chronologische Reihenfolge der Publikationen fest.

des bei Beethoven ungewohnten einfachen Trennungsstriches und die Schreibweise des tz in dem neuen Brief. Man könnte dieser Beweisführung entgegenhalten, daß sie als Vergleichsobjekte nur sechs andere beglaubigte Schriftstücke verwendet, und daß diese beschränkte Anzahl keine unbedingt sicheren verallgemeinernden Rückschlüsse zuläßt. Für den indessen, der auf Grund der von mir angeführten Verdachtsmomente bereits der Annahme einer Fälschung zuneigt, werden Leitzmanns „äußere" Gründe trotz ihrer Unvollständigkeit eine weitere Bestätigung bringen.

Um nun der Sache möglichst auf den Grund zu kommen, wünschte die Redaktion der „Musik" das Schriftstück chemisch untersuchen zu lassen. Der Besitzer des Briefes entschloß sich nach anfänglichem Weigern zur nochmaligen Hergabe, und das Dokument wurde nun Herrn Dr. Jeserich-Berlin zur Untersuchung übergeben. Dieser stellte folgendes Gutachten aus:

Herr Redakteur Willy Renz überbrachte mir am 11. September im Auftrage der Firma Schuster & Loeffler, Berlin W, Bülowstr. 107, den anbei zurückerfolgenden Beethoven-Brief mit dem Ersuchen, festzustellen, ob derselbe als echt zu bezeichnen sei, oder ob in ihm Momente nachweisbar seien, welche für eine Fälschung sprechen könnten.

Es konnte in dieser Beziehung einmal die Art und das Verhalten der Tinte in Betracht kommen, dann konnte weiter die Art und das Verhalten des Papiers in Betracht kommen, und endlich konnte aus anderen Momenten, wie sie unten geschildert werden sollen, ein Rückschluß auf das Alter und die Echtheit der Urkunde möglich sein.

Ich habe die Untersuchung mikroskopisch und mikrophotographisch nach meiner Methode durchgeführt und dabei verschiedene Momente ermitteln können, welche gegen die Echtheit des betreffenden Briefes erheblich sprechen.

Die Untersuchung des Papieres ließ dasselbe in keiner Weise beanstanden, als aus der Zeit stammend, wo der Brief geschrieben sein soll, nämlich aus dem Anfang des vorigen Jahrhunderts. Das Papier erwies sich bei der eingehenden mikroskopischen Untersuchung aus reinen Lumpen-, Leinen- resp. Hanffasern hergestellt; solches Papier war zur damaligen Zeit schon gang und gäbe.

Die Tinte ließ starke Bedenken gegen die Echtheit aufkommen. Zunächst war die Tinte heute noch gegenüber Wasser vollkommen leicht löslich und lieferte starke gelbe Kopieen, die sogar an den Rändern den Tintenfarbstoff stärker angehäuft erscheinen ließen, ein Beweis, daß die Tinte sich leicht löste. Neben den löslichen Bestandteilen waren chemisch durch Säuren ebenso wie Alkalien vollkommen unveränderliche schwarze Punkte, vielleicht Kohlenstoff, nachweisbar. Der Tintenfarbstoff war schwach eisenhaltig, ist als ein organischer Farbstoff, wahrscheinlich ein Pflanzenextrakt, zu bezeichnen, das eine gelbe Farbe enthält, die durch Alkalien etwas dunkler gefärbt, durch Säuren aufgehellt wird. Spricht schon die leichte Löslichkeit und die noch heute vorhandene Kopierfähigkeit der Tinte gegen ein Alter des Briefes von mehr denn hundert Jahren, so ist die nachfolgende Beobachtung weiter dazu angetan, gegen die Echtheit des Briefes zu sprechen.

Der Brief wird durch einen vertikal und mehrere horizontal, resp. schräg fast in horizontaler Richtung verlaufende Kniffe durchzogen. Ein Horizontalkniff in der Mitte, darüber von rechts oben nach links unten laufende Horizontalkniffe, dann oben quer durch die Datumsschrift ein großer scharfer Vertikalkniff. In dem mittleren Horizontalkniff sind noch wogenartige, kurvenförmig nach unten gebogene kleine Preßfalten zu erkennen, wie sie beim scharfen Einknicken der Urkunde sich bilden

mußten; dieselben finden sich auf dem ersten Blatte des Briefes. In allen diesen Kniffen ist nun die Schrift stärker ausgelaufen, resp. stärker angehäuft an den Kniffrändern und ausgetreten. Es beweist dieses Verhalten, daß die Schrift erst auf das Papier gekommen sein kann, als die Kniffe sich sämtlich bereits auf der Urkunde fanden. Hieraus läßt sich nun weiter folgern, daß, da Beethoven auf einem derart stark geknifften und zerknitterten Papier kaum seine Liebesbriefe geschrieben haben wird, der Brief verdächtig ist; denn er ist zweifellos erst zustande gekommen, als die Kniffe bereits im Papier sich sämtlich fanden.

Es scheint deshalb die Annahme gegeben, daß auf altem, aus älterer Zeit stammendem Papier, das schon geknifft war, die Urkunde nachträglich mit einer aus Pflanzenfarbstoff gelber resp. gelbbrauner Art hergestellten Tinte geschrieben worden ist. Wenn sonst Tinte Farbenpartikelchen unlöslicher Art enthält, d. h. sie infolge des Alters abgesetzt und ausgeschieden hat, ist sie niemals so löslich, wie sie hier in dem nicht abgesetzten Teil ist. Dieser gelbe Farbstoff ist vollkommen leicht in Wasser, Säuren und in Alkalien löslich.

Charlottenburg-Berlin, 16. September 1911. l. s. Dr. Jeserich

Auch dieses stark verklausulierte Gutachten läßt für sehr optimistische Beurteiler noch einen Ausweg offen. Es ist zwar unwahrscheinlich, aber nicht unmöglich, daß Beethoven auf vorher geknifftem Papier geschrieben hat. Die leichte Lösbarkeit der Tinte bleibt allerdings unter allen Umständen sehr verdächtig.

Ich resümiere. Gegen die Echtheit des Briefes sprechen: 1. die unaufgeklärte Herkunft, 2. die verdächtige innere Übereinstimmung mit Lenz' Kommentar zu op. 29, 3. Leitzmanns Hinweise auf befremdende Äußerlichkeiten der Schreibweise, 4. Jeserichs Prüfung der Papierkniffe, sowie die leichte Lösbarkeit der Tinte.

Es fehlt nur noch das letzte Glied in der Kette der Beweise: die Bekanntgabe des Herstellers dieses merkwürdigen Falsums. So lange dieser nicht ermittelt ist, wird man auch über die Motive, die die Fälschung veranlaßt haben, nicht ins klare kommen. Gewinnsucht scheint nicht den Antrieb gegeben zu haben; denn in diesem Fall hätte der Fälscher das Schriftstück wohl zu verkaufen gesucht, bevor die allgemeine Diskussion darüber eröffnet wurde. Gegen die Annahme eines auf Schadenfreude zielenden Scherzes spricht die Tatsache, daß nach erfolgter Publikation vonseiten des Fälschers weder auf direkte noch auf indirekte Weise Verdächtigungen in die Presse lanciert worden sind. Mögen nun die Leute, die hier hinter den Kulissen gearbeitet haben, für immer im Dunkel bleiben — an der Tatsache, daß ein Falsum vorliegt, wird angesichts der erwähnten Verdachtsmomente niemand mehr zweifeln dürfen. Mit dieser Erkenntnis werden naturgemäß alle Folgerungen, die sich an den Inhalt des Briefes knüpfen ließen, bedeutungslos, und der Streit um die Adressatin und die Datierung des ersten Briefes ist wieder auf dem alten, problematischen Standpunkt angelangt.

DAS RICHARD STRAUSS-FEST IM HAAG

20.—30. NOVEMBER 1911

VON HERMAN RUTTERS-HAAG

Es ist nicht zu leugnen, daß unsere Residenz den Ehrgeiz hegt, ein bedeutendes Zentrum der musikalischen Welt zu werden. Haben wir doch in einem Jahre zwei denkwürdige Feste zu verzeichnen: den Beethoven-Zyklus im April (vgl. Jahrg. X, Heft 17) und jetzt das große Richard Strauß-Fest, das während eines Zeitraumes von zehn Tagen in vier Opernaufführungen und vier Konzerten — darunter für uns vieles Neue — ein umfassendes Bild vom Schaffen des Meisters darbot. Das geplante Richard Wagner-Theater in Scheveningen deutet außerdem unverkennbar auf die bestimmte Absicht, das musikalische Niveau der Residenz zu erhöhen, und die erwähnten Feste haben gezeigt, daß man nicht bloß bei Plänen stehen bleiben will.

Ohne jede Übertreibung darf man das zehntägige Strauß-Fest als ein in seiner Art für Niederland nie dagewesenes wichtiges Ereignis einschätzen. Zwar ist die Kunst von Richard Strauß hier schon längst bekannt und — abgesehen von den anti-Straußschen Gesinnungen der musikalisch-konservativen Gemeinde — beliebt, aber die Kenntnis von Strauß' Musik beschränkte sich hauptsächlich auf die Tondichtungen und einige der meistgesungenen Lieder. Das Strauß-Fest bot nun erwünschte Gelegenheit, ein großzügiges, in sich abgeschlossenes Bild von der Kunst des Großmeisters der musikalischen Moderne zu geben und somit in gewissem Sinne ein Denkmal des heutigen musikalischen Schaffens zu errichten. Das Festprogramm enthielt alle Musikdramen außer „Guntram", weiter alle Tondichtungen für Orchester von „Don Juan" ab, die zwei Militärmärsche (op. 57), die Gesänge op. 33 und 44 mit Orchester, das Vorspiel zum ersten Akt von „Guntram", die Bläserserenade op. 7 und achtzehn der wertvollsten Lieder mit Klavierbegleitung. Es bleibt freilich zu bedauern, daß man der Kammermusik einen nur zu bescheidenen Platz eingeräumt hatte; weder die Violinsonate op. 18, noch die Cello-Sonate op. 6, noch das Klavierquartett op. 13, die doch einen interessanten Kammermusik-Abend bilden können, kamen zum Vortrag. Zwar sind diese Werke, besonders im Vergleich mit Strauß' späterem Schaffen, nicht so bedeutend, daß ihr Weglassen den allgemeinen künstlerischen Wert des Programms herabsetzte, aber sie bilden immerhin eine zu merkwürdige Phase in Strauß' Entwickelungsgang, als daß ich ihr Fernbleiben nicht als eine Lücke empfunden hätte. Aus dem gleichen Grunde vermißte ich auch ungern die Symphonische Phantasie „Aus Italien", als interessantes Dokument von Strauß' Übergangsperiode.

Aber, so umfangreich und groß angelegt das Fest auch war, es galt doch eine Auswahl zu treffen, wollte man auch hier nicht des Guten zuviel tun. Acht Tage Strauß ist schon viel, aber sehr ungern hätte man eines der aufgeführten Werke vermißt. „Don Juan", „Tod und Verklärung" und „Till Eulenspiegels lustige Streiche" bilden tatsächlich das übliche Strauß-Repertoire unserer Orchester; „Also sprach Zarathustra", „Don Quixote" und „Ein Heldenleben" kommen nur vereinzelt zu Gehör, und mit der „Symphonia domestica" weiß das Publikum noch so wenig anzufangen, daß unsere Dirigenten sie höchst selten auf ihre Programme setzen. Um so freudiger begrüßte man daher die vollständige Aufführung der Tondichtungen von „Don Juan" bis zur „Symphonia domestica"; ich bin überzeugt, daß diese Kollektiv-Aufführung beim Publikum die Empfänglichkeit für das Wesen der Tondichtungen überhaupt und für das wesentlich Schöne und Erhabene der einzelnen Werke nicht unerheblich gesteigert hat. Bekommt man doch einen ganz anderen Einblick in die Schöpfungen eines Künstlers, wenn man die Gelegenheit gehabt hat, sich der inneren Zusammenhänge bewußt zu werden. Und gerade bei Strauß ist die folgerichtig weiter-

geführte Entwickelungslinie in seinen Werken so auffallend. Schade nur, daß besonders die Konzerte schwach besucht waren, trotzdem Strauß selbst dirigierte.

Von großer Bedeutung war die Vorführung der hervorragenden Gesänge mit Orchester op. 33 und 44. Woher kommt es nur, daß man sie so äußerst selten, ja, fast niemals zu Gehör bekommt? Sie stellen freilich sowohl dem Orchester wie dem Solisten schwere Aufgaben; sie erfordern, neben vollkommener Meisterschaft in technischer Hinsicht, einen durchgeistigten Vortrag und souveräne Beherrschung aller Ausdrucksmittel. Sehr berechtigt ist es, ihnen einen Platz zwischen den Tondichtungen anzuweisen, da sie wesentlich nichts anderes sind als Orchesterschöpfungen mit obligatem Gesang. Wie ausgiebig offenbart der Meister hier die hinreißende Leidenschaft seiner Melodik, das schlagend Charakteristische seiner Thematik, die farbenglühende Pracht seines orchestralen Kolorits! Das sind gewaltige Klanggemälde von ergreifender Konzeption und feinster Ausarbeitung. Der spukhafte, äußerst realistisch empfundene „Nächtliche Gang", das geheimnisvolle, tieferschütternde „Notturno", der majestätisch-erhabene „Gesang der Apollopriesterin", sie verdienen ebensogut die Beachtung wie „Don Juan" oder „Tod und Verklärung", und sie werden auch gewiß die Sympathie des Publikums gewinnen, wenn dies durch wiederholtes Hören sie ebenso genau kennen lernt wie die beliebten Tondichtungen. „Pilgers Morgenlied" (op. 33 No. 4) mußte wegen plötzlich eintretender Heiserkeit von Fritz Feinhals leider ausfallen, durch dessen Indisposition auch der „Hymnus" (No. 4 desselben Opus) nicht zur vollen Geltung kam.

Kleinere und größere Enttäuschungen sind uns auch sonst nicht erspart geblieben. So wurde aus nicht mitgeteilten und unbekannt gebliebenen Gründen im vierten Konzert „Don Quixote" gestrichen und durch eine Wiederholung von „Ein Heldenleben" ersetzt; ebenso unerklärlich war die Ersetzung der Bläsersuite op. 4 durch die Serenade op. 7. Dieses Werk und das hier ziemlich unbekannte „Guntram"-Vorspiel füllten den für die „Feuersnot"-Aufführung bestimmten Abend aus.

Und so sind wir bei den dramatischen Werken angelangt. Von den vier aufgeführten waren „Feuersnot" und „Der Rosenkavalier" für uns überhaupt neu; „Elektra" kannte man hier nur durch die paar Aufführungen im vorigen Jahre. War der Konzertbesuch verhältnismäßig ziemlich gering, die Teilnahme für die dramatischen Aufführungen übertraf selbst hochgespannte Erwartungen. Die Ursache liegt wohl größtenteils in den eigenartigen Verhältnissen des hiesigen Musiklebens. Steht die Pflege der Konzertmusik auf einer sehr hohen Stufe, so ist es mit dem Kultus des Musikdramas, zumal überhaupt der deutschen Oper, hier traurig bestellt. Nur der Amsterdamer Wagner-Verein kommt künstlerisch in Betracht, und er pflegt ausschließlich die Wagnersche Muse; im übrigen liegt das reiche Feld der deutschen musikdramatischen Kunst hier vollkommen brach. Desto stärker ist das Interesse, wenn eine künstlerisch bedeutende musikdramatische Leistung in Aussicht gestellt wird. Merkwürdigerweise war die Teilnahme an der „Feuersnot"-Aufführung trotzdem ziemlich lau. Das Werk hat auch nicht sonderlich gefallen. Einmal ist Richard Strauß hier noch nicht der große Dramatiker, als der er sich später entpuppte, und zweitens hat das niederländische Publikum zu wenig Verständnis für die feinen Details der Wolzogenschen Dichtung. Und auch der Umstand, daß die Bühne zu klein war, um dem „Singgedicht" nach Verdienst gerecht zu werden, und daß der Chor sich seiner Aufgabe nicht vollkommen gewachsen zeigte, mag den rechten Eindruck des Werkes etwas verkleinert haben. Doch sind wir dankbar für die Bekanntschaft mit den frischen, sprudelnden, an geistreichen und genialen Details reichen Schöpfung. Die Teilnahme an den „Salome"-, „Elektra"-, und „Rosenkavalier"-Aufführungen dagegen ließen nichts zu wünschen übrig. Selbstverständlich war das Interesse auf den „Rosenkavalier" zugespitzt, weshalb auch zwei Aufführungen dieser „Komödie für Musik" vorgesehen waren. Beide fanden denn

auch vor einem fast ganz ausverkauften Hause statt: von weither war das Publikum zusammengeströmt und bereitete dem Werke einen außergewöhnlich begeisterten Empfang. Zumal bei der zweiten Aufführung war man sehr enthusiastisch gestimmt; dem Komponisten wurden große Ovationen zuteil. Die Begeisterung galt übrigens nicht nur der Oper, sondern auch der geradezu tadellosen Aufführung. Im allgemeinen standen die Leistungen des ganzen Festes auf einem sehr hohen Niveau. Es ist ja keineswegs gleichgültig, wie eine Kunst, wie die von Richard Strauß, interpretiert wird; diese Frage ist für den Eindruck geradezu entscheidend. Aber zum Glück war sich das Komitee des Festes bewußt, daß sein an sich großartiges Unternehmen dennoch wertlos wäre, wenn nicht eine vollendete Wiedergabe verbürgt würde. Und man muß sagen, daß weder Kosten noch Mühe gespart worden sind, in jeder Hinsicht das Allerbeste zu bieten. Daß man für die musikalische Oberleitung sich keinen Besseren als Richard Strauß selbst erwählen konnte, ist klar, und es bot sich damit die Gelegenheit, ihn nicht nur als Komponisten, sondern auch als genialen Dirigenten und sogar als unübertrefflichen Klavierbegleiter eigener Lieder bewundern und feiern zu können. Weiter verliehen ihre Mitwirkung: Edyth Walker (Salome, Elektra, Lieder und Gesänge), Anna Bahr-Mildenburg (Herodias, Klytaimnestra), Margarethe Siems (Chrysothemis, Fürstin zu Werdenberg), Eva von der Osten (Diemut, Oktavian), Minnie Nast (Sophie von Faninal), Fritz Feinhals (Jochanaan, Kunrad, Gesänge mit Orchester), Jacques Urlus (Herodes), Friedrich Brodersen (Liederabend, Gesänge mit Orchester, Faninal), Paul Bender (Orest, Ochs von Lerchenau); ferner Ingeborg Liljeblad, Hertha Stolzenberg, Bella Halbaerth, Hermann Schramm, Georg Nieratzky, Erik Wirl, Eduard Schüller — alles ausgezeichnete Interpreten der Straußschen Kunst.

Natürlich hat Strauß auch als Dirigent Triumphe gefeiert. Man weiß oft nicht, was man mehr bewundern soll: seine schöpferische Kunst oder seine gewaltige, hinreißende Meisterschaft als Ensembleleiter. Geradezu verblüffend wirkte die suggestive Kraft, mit der er das Residentie-Orchester zu einer nie geahnten, schwungvollen Innigkeit des Ausdrucks, einer selten gehörten Elastizität beim unmittelbaren Befolgen seiner Intentionen, einer sauberen Wiedergabe der feinsten Details anspornte. Die großzügige Vorführung von „Also sprach Zarathustra“ war ebenso unvergeßlich wie die virtuose Aufführung von „Ein Heldenleben“ und die äußerst schwungvolle und sichere Wiedergabe der „Domestica“. Eindrucksvoll war auch die Vorführung von „Don Juan“, „Tod und Verklärung“ und „Till Eulenspiegel“ unter Leitung des Dirigenten des Residentie-Orchesters Dr. Henri Viotta. Viel Begeisterung weckte Friedrich Brodersen mit seinem prächtigen Vortrag der Gesänge op. 44 und von Liedern. Aber die Wirkung, die die phänomenale Kunst von Edyth Walker auf uns ausgeübt hat, ist wirklich unbeschreiblich; die Sängerin wurde förmlich wie eine Königin gefeiert. Den Höhepunkt ihrer Triumphe erweckte sie aber mit ihren unvergleichlichen Leistungen als Salome und Elektra: dies waren wirkliche Offenbarungen von mächtiger Wirkung. Es würde zu weit führen, alles zu erwähnen, was der Erwähnung wert ist; ich konnte nur das Allerwichtigste hervorheben. Die Aufführungen von „Salome“, „Elektra“ und vom „Rosenkavalier“ boten den Genuß äußerster Sorgfalt in den kleinsten Details; nicht vergessen sei die vortreffliche Regie von Anton Fuchs. „Der Rosenkavalier“ hätte nicht glänzender eingeführt werden können.

Die Strauß-Tage sind vorüber. Aber die herrlichen Eindrücke werden nicht so bald verwischt sein. Neben Strauß und seinen Künstlern verdanken wir einem edelgesinnten, freigebigen Mäzen ein Fest, das für unser Land ein Ereignis und ein Genuß ersten Ranges war und das Verständnis für Strauß' Kunst in hohem Maße vertieft und gefördert hat.

KRITIK

OPER

BERLIN: Der neueste Theaterbau Berlins, die Kurfürsten-Oper wurde kürzlich mit einer Aufführung von Nicolais Oper „Die lustigen Weiber von Windsor" eröffnet. Mitten im Berliner Westen ist das monumentale Bauwerk der Architekten Hildenbrand und Nicolaus entstanden. Ein stark dekorativer, in der Innenarchitektur wie in der praktischen Anlage gleich interessanter Neubau. Als Direktor des Hauses und künstlerischer Leiter zeichnet Maximilian Moris, der die Eröffnungs-Vorstellung selbst inszeniert hatte. In der Premiere wollte nicht alles nach Wunsch glücken, Maschinendefekte und Störungen aller Art stellten die Geduld des Publikums auf eine harte Probe, aber man fühlte doch, daß tüchtig und fleißig an der Aufführung studiert worden war. Am besten bewährten sich Orchester und Chor. Ihnen ist der Haupterfolg des Abends zu danken, denn die Solisten und die Regie ließen es häufig an der nötigen Ausarbeitung und künstlerischen Reife fehlen. Eigentlich sind von den Darstellern nur Frau Oumiroff als Frau Fluth und Herr Warjagin, ein stimmbegabter Bassist und amüsanter Falstaff, zu nennen. Die übrigen Kräfte kommen über eine achtbare Durchschnittsleistung kaum hinaus. Darstellerisch wurde stark übertrieben. Die „lustigen Weiber" wurden beinahe zu exzentrischen Frauen. Sonst zeugte aber die Inszene und die ganze Aufmachung von künstlerischem Geschmack und von technischem Geschick. Als Novität brachte Maximilian Moris einige Tage später eine Einstudierung der Gounod'schen Oper „Philémon und Baucis". Auch hier war die Inszenierung im Geiste Gregors gehalten, in der Gesamtanlage stimmungsvoll, in Einzelheiten etwas kleinlich. Viele Effekte im ersten Akt und das ganze Arrangement der Tanz- und Chorszenen hätten eine geklärtere, tiefer fassende Regieführung wohl vertragen. Die Gounod'sche Oper ist für die Gegenwart kaum mehr lebensfähig. Die steifen Operntypen der vor nichts zurückschreckenden Bearbeiter Barbier und Carré und die übersentimentale, fettige Melodik Gounod's sind einem modernen Zuhörer kaum noch erträglich. Die wenigen Nummern, die musikalisch höher stehen, wie das Ballet und die Liedchen Vulcans und der Baucis, können die uns fremd gewordene, nüchtern und schablonenhaft angelegte französische Mythenoper kaum retten. Unter den Mitwirkenden gefielen diesmal die sympathische Sopranistin Rosa Hjorth (Baucis) und Kurt Frederich, ein tüchtiger Tenorist, der von einigen gesanglichen Unmanieren abgesehen seine Partie recht geschickt durchführte. Auch diese Oper war im musikalischen und chorischen Teil sehr sorgfältig vorbereitet worden. — Die Kehrseite zu diesem jungen, vielversprechenden Opernunternehmen bilden die Aufführungen der sichtlich alternden Komischen Oper. Die Vorstellungen von Verdi's „Troubadour" und „Traviata", zu denen die Direktion eingeladen hatte, sind für Berliner Verhältnisse kaum diskutabel. Nur in der „Traviata" rettete ein Gast, Franz Egénieff, die Partie des Germont. Werden die Leistungen von Chor und Orchester nicht auf eine höhere Stufe gebracht, werden die mitwirkenden Solisten nicht sorgfältiger ausgewählt, so wird die Komische Oper kaum noch auf größere Beachtung Anspruch machen können.

Georg Schünemann

BREMEN: Die Wiederholung des „Rosenkavalier" vor einem ausverkauften Hause bei aufgehobenem Abonnement wurde zu einem künstlerischen Ereignis: Richard Strauß dirigierte selbst, und den Ochs von Lerchenau sang Karl Mang, den wir jahrelang den Unseren nannten. Dirigenten und Gast feierte man außerordentlich. — Unter der Leitung von Eugen Gottlieb fand Massenet's „Manon" bei der Erstaufführung hier eine freundlichc Aufnahme. Clara Rödiger war in der Titelrolle am rechten Platz, und lobenswert gestalteten Carl Schröder (Chevalier des Grieux), Guido Schützendorf (Lescaut), Max Roller (Gouillot) und Richard Höttges ihre Partieen. Prof. Dr. Vopel

DRESDEN: Ein Gastspiel des Kopenhagener Heldentenors Herold brachte erwünschte Abwechslung in den Spielplan. Er bot als Pedro in „Tiefland" und als Cavaradossi in „Tosca" bemerkenswerte darstellerische Leistungen, während sein stimmliches Kapital bis auf einige glänzende Töne der Höhenlage fast aufgezehrt zu sein scheint. Als Eremit im „Freischütz" debütierte ein junger Bassist namens Kaufmann und zeigte dabei ansehnliche Stimmfülle und gute Schulung, so daß man auf ihn vielleicht Hoffnungen setzen darf. Die zweite Gesamtaufführung des „Ring des Nibelungen" nahm einen höchst befriedigenden Verlauf, ohne zu besonderen Bemerkungen Anlaß zu geben.

F. A. Geißler

DÜSSELDORF: Die Erstaufführung des „Rosenkavalier", deren Vorbereitung den Spielplan unserer Oper nicht besonders günstig beeinflußt hatte, brachte einen vollen Erfolg, der durch zahlreiche Wiederholungen des Werkes vor ausverkauftem Hause bekräftigt wurde. Die Besetzung mit Johanne Leisner (Koburg) als Marschallin, Agnes Wedekind-Klebe (Oktavian), Hermine Fröhlich-Förster (Sophie), Michael Bohnen, dem ausgezeichneten Lerchenauer, Richard Hedler (Faninal), Egon Reichenbach, Eugen Albert usf. war ausnahmslos hervorragend. Das Orchester Fröhlichs glänzte, die Regie Lefflers ließ keinen Wunsch unerfüllt, die Ausstattung entsprach den Dresdener und Kölner Vorbildern, nur war die Szenerie des ersten Aktes auf einen wärmeren Ton gestimmt wie dort, was dem Werke entschieden zustatten kam. — Als weitere Neuheit kam „Der Musikant" von Bittner mit Hedler, Stein, Claire Lißner, Hermine Fröhlich-Förster in den Hauptrollen zu einer sehr schönen Erstaufführung, die eine beifällige Aufnahme fand. Den köstlichen Humor der Instrumentalpartie förderte Fröhlich mit seinem Orchester restlos zutage. — Die „Walküre" erschien in guter Besetzung auf dem Spielplan; Erika Wedekind gastierte in ihrer Glanzrolle, der Rosine im „Barbier". A. Eccarius-Sieber

KÖLN: Endlich hat der seit Beginn der Saison wenig eindrucksvolle Spielplan einen wirklichen Höhepunkt aufzuweisen durch die Aufführung von Kaskels zweiaktiger Oper „Der

Gefangene der Zarin". Das nach Lothars sehr wirksamem Textbuche geschaffene, in der Erfindung wie hinsichtlich der musikalischen Ausgestaltung ungemein schöne und aparte Werk präsentiert sich in der gewählten und zielsichern Verwendung der modernen kompositionstechnischen Mittel als Kaskels bedeutendste Bühnenschöpfung, deren in orchestraler wie vokaler Beziehung ungemein reizvolles Wesen freudig begrüßt wurde. Die Hauptrollen der Zarin Elisabeth und des Leutnannts Romanuski haben mit Alice Guszalewicz und Heinrich Winckelshoff eine gesanglich und darstellerisch weitgehenden Anforderungen genügende Besetzung erfahren, und die im ganzen löbliche Aufführung hatte einen gewichtigen Erfolgsfaktor in der unter Walter Gaertners Hand höchst charakteristischen und klangesnobeln Orchesterleitung. Paul Hiller

LEIPZIG: Bittners „Musikant" mit seinen köstlichen Pfahlbürgerszenen und dem großen, wenn auch stellenweise stilistisch noch tastenden Talent zu gesanglichem und orchestralem Ausdruck, fand hier eine durchweg vorzügliche Aufführung unter Leitung Pollaks, mit Aline Sanden und den Herren Urlus und Kase in den Hauptpartieen. Nach den zwölf nahezu ausverkauften „Rosenkavalier"-Aufführungen wird jetzt wieder der „Ring" gegeben. Die ältere ernste Oper tritt recht zurück. Als Martha in „Tiefland" sah sich Maria Labia lebhaft gefeiert. Dr. Max Steinitzer

LONDON: Das „Coventgarden Grand Opera Syndicate", das sich sonst in der Regel mit der üblichen dreimonatlichen Spielzeit während der „Season" begnügt, hatte diesmal auch eine sechswöchige Herbstsaison veranstaltet. Wagners „Ring" — diesmal wieder in deutscher Sprache — war ihr Ereignis; es waren zwei zyklische Aufführungen in Aussicht genommen worden, doch das starke Interesse, das die Aufführungen fanden, hatte die Direktion veranlaßt, noch einen dritten Zyklus folgen zu lassen. Es gereicht dem englischen Publikum zu nicht geringem Lobe, wenn konstatiert werden muß, daß die Aufmerksamkeit und der Enthusiasmus, mit denen die enorme Zuhörerschaft den Vorstellungen folgte, musterhaft waren. Franz Schalk aus Wien war der Auserkorene, Hans Richters Stelle auszufüllen. Fürwahr keine geringe Aufgabe — und auch keine besonders dankbare. Das englische Publikum ist in puncto Pietät, Dankbarkeit und Anhänglichkeit mustergültig; dazu kommt, daß die überragende Persönlichkeit Richters hier in London allen „Ring"aufführungen einer langen Reihe von Jahren den Stempel unvergeßlicher Größe aufgedrückt hat. Nach alledem ist es wohl ein starker Beweis der ungewöhnlichen Begabung Franz Schalks, wenn er unter Umständen, die es ihm von vornherein nicht leicht gemacht hatten, sich durchzusetzen, einen außerordentlichen und sehr ehrlichen Erfolg gefunden hat, der sich zu wiederholten Malen in enthusiastischer Weise entlud. Lob verdient auch das Orchester; es hielt sich tapfer, wenn auch das Blech dann und wann ein wenig unsicher war. Was aber dem „Ring" hier not täte, das wäre in erster Linie eine Neuinszenierung; der ganze alte Fundus mit den zum Teil grotesk häßlichen Klexereien (wie beispielsweise das Walhallbild am Schluß der „Götterdämmerung") genügt schon lange nicht mehr. Die gesanglichen Leistungen waren zumeist lobenswert; in den drei Zyklen alternierten bloß Cornelius und Hensel als Siegmund und Siegfried, und die Sängerinnen Saltzmann-Stevens und Rüsche-Endorf in den beiden Brünnhilden; sonst waren alle Partieen unverändert besetzt. Allen voran möchte ich van Rooy als Wotan und Wanderer nennen. Cornelius ist ein stilvoller und sympathischer Künstler. Hensel (der auch ein trefflicher Loge war) gab den Siegfried jugendfrisch und sang ebenso prächtig, als er aussah. Frau Rüsche-Endorf, wiewohl darstellerisch nicht überaus distinguiert, war stimmlich und gesanglich vorzüglich, während Frau Saltzmann-Stevens bemüht war, ihre Brünnhilde mehr darstellerisch und geistig vertieft wirken zu lassen, wobei freilich auch ihre reizvollen vokalen Mittel nicht übersehen werden dürfen. Stimmlich famos war die Sieglinde von Borghild Langaard, doch machte sich eine gewisse Hysterie in ihrer Auffassung nicht eben angenehm bemerkbar; diese Frauengestalt wird dadurch leicht undeutsch. Ein ganz trefflicher Mime war Bechstein, Fönß ebenso lobenswert als Hagen, auch Hunold bot einen guten Gunther; die meisten von den kleineren weiblichen Partieen waren weniger glücklich besetzt, namentlich ließ die Reinheit der Rheintöchter manches zu wünschen übrig. — Außer dem „Nibelungenring" waren noch „Tristan und Isolde" sowie „Tannhäuser" auf dem Spielplan, endlich Humperdincks „Königskinder". Die Isolde von Frau Saltzmann-Stevens war eine Prachtleistung. Cornelius sang den Tristan sehr künstlerisch, doch — wie auch im „Ring" — mit allzu großer Ökonomie seiner gewiß reizvollen Mittel. Herrlich war wieder van Rooy (Kurwenal), ein guter Marke Fönß; Frau Langendorff-Brangäne genügte kaum. „Tannhäuser" erlebte diesmal eine weniger gelungene Wiedergabe; es war manches Zerfahrene darin, was wohl in erster Linie auf mangelhafte Besetzung zurückzuführen war. Durchaus lobenswert war nur die Elisabeth von Frl. Petzl-Perard, die ihre prachtvolle, klare Stimme mit viel Gesangskunst zu gebrauchen versteht. Hensel als Tannhäuser war diesmal nicht ganz auf gewohnter Höhe, auch darstellerisch nicht; recht gut war Hofbauer als Wolfram, während die Partie der Venus nicht gerade glücklich besetzt war; auch die Chöre ließen manches an Präzision vermissen. Neu für London war Humperdincks Märchenoper „Königskinder", die, wenn auch nicht enthusiastisch aufgenommen, so doch freundlichen Beifall fand. Zur Popularität seiner früheren Oper „Hänsel und Gretel" werden sich die „Königskinder" hier in London kaum aufschwingen. Nicht zuletzt dürfte der traurige Ausgang der Oper daran Schuld tragen. Der englische Theaterbesucher ist im allgemeinen sentimental, und „happy endings" sind es, was er bevorzugt; in gedrückter Stimmung geht er ungern aus dem Theater. Außerdem haftet ihm eine gewisse Nüchternheit an, und der tiefe dichterische Gehalt des Buches, das eine äußerst feine symbolische Idee dadurch zum Ausdruck bringt,

daß es gerade die Kinder und den Spielmann, also das Köstlichste im Leben — die Jugend und den Künstler — die Wahrheit erkennen läßt, dürfte der Mehrheit des Publikums deshalb entgangen sein. Über die reizvollen Schönheiten der Humperdinckschen Musik, über all das Interessante dieser Partitur sich hier zu verbreiten, hieße oft Gesagtes wiederholen; genüge es also, zu konstatieren, daß auch das Londoner Publikum froh war, die Gelegenheit zu haben, das liebenswürdige Werk kennen und schätzen zu lernen. Die Aufführung war im ganzen gut; Otto Wolf und Frau Gura-Hummel als Königskinder, Fönß als Holzhacker und Bechstein als Besenbinder verdienen alles Lob; besonders sympathisch wirkte Hofbauer als Spielmann. Als Dirigent der Aufführung hatte sich Franz Schalk auch hier große Verdienste erworben. — An den opernfreien Abenden gab es schließlich Balletvorstellungen des Kaiserlich Russischen Ballettkorps. Das heißt so viel, als daß man da Gelegenheit hatte, die hohe und höchste Schule der Tanzkunst zu bewundern, mit „Stars" an der Spitze, wie der Karsavina, der juwelenbesäten Kchessinska, der unvergleichlichen Pawlowa und dem meisterhaften Nijinski. Diese Vorstellungen hatten einen Sensationserfolg; doch nicht nur Augenweide, auch Ohrenschmaus bedeuteten sie; zu wirklich guter, hochinteressanter Musik wurde getanzt, so u. a. der entzückenden „Scheherazade" von Rimsky-Korssakoff, einem Werk von großem und eigenartigem Reiz, und zu Tschaikowsky's „Lac des Cygnes", worin kein Geringerer als Mischa Elman das reizvolle Violinsolo spielte. -ps-

MAGDEBURG: Von den hiesigen Zuständen unter der Direktion Hagin ist nicht viel Erfreuliches zu melden. Allerdings wird viel im Spielplane zu Wagner gegriffen, aber die Vorstellungen erscheinen nicht durchgearbeitet, werden in ältester Opernschablone erledigt. Dazu ist das Orchester durch übermäßige Arbeit abgehetzt und nicht mehr schlagfertig. Ein typisches Beispiel der Art, wie in unserem Theater, das sich bisher als bessere Provinzbühne eines guten Rufes erfreute, „gearbeitet" wird, bot die gestrige „Tannhäuser"-Aufführung, deren zweiten Akt ich anhörte. Man sah den Landgrafen mit Elisabeth in die Mitte der Bühne gesetzt; ungefähr dahin, wo sich die beiden Diagonalen schneiden. Rechts und links die Edeln, die Sänger ebenfalls rechts und links geteilt. Was kommen mußte, geschah. Wolfram sang vor dem Souffleurkasten seine Improvisation in den Zuschauerraum hinein; bei den Worten: „Ihr Edlen könnt in diesen Worten lesen", erfolgte eine ganze Umdrehung des Sängers nach dem Fürstenpaare zu. In ähnlicher Weise teilte dann Tannhäuser seine Aufmerksamkeit zwischen Bühne und Publikum. Das ist allerdings Wagnerstil aus dem dunkelsten Erdteile. Dazu ein Wolfram Th. Werhard „auf Engagement singend", dessen Stimme nicht entfernt die Poesie der Wolfram-Gesänge erschöpfte; ein Tannhäuser Rud. Salenius, ebenfalls von der Direktion eingeladen, sich vor einem eventuellen Engagement dem Publikum vorzustellen, der zu Hoffnungen berechtigt, dessen Stimme aber für diese umfangreiche Partie noch nicht fest genug ist, der sie zudem nicht spielte, sondern mit einem auch in den ernstesten Augenblicken auftretenden Verlegenheitslächeln sang; weiter eine Elisabeth (Frl. Welter), die immer unterschwebend intonierte, — man schlug vor solchen Leistungen ein Kreuz und enteilte. Wird Wagner im Spielplan förmlich abgehetzt, so bevorzugt die Direktion Hagin auf der anderen Seite die Operette. Die „Meistersinger" wurden neulich von der „Lustigen Sieben" und Millöckers „Armem Jonathan" eingerahmt. Unter der neuen Direktion kam es bisher — in vier Monaten bei einem Personal, das in seiner Hauptzusammensetzung den meisten Anforderungen entspricht — nur zu einer neuen Tat, die einen künstlerischen Anstrich aufwies, obwohl sie ihrem Wesen nach nicht gerade viel bedeutet. „Lakmé" wurde mit Erfolg aufgeführt, allerdings ohne daß sich auch hier, wie allerwärts, die Gunst des Publikums in hohem Grade dem Werke zugewandt hätte. So kommt es, daß Kunstfreunde dem offenbaren weiteren Niedergange der städtischen Bühne mit großer Sorge entgegensehen: eine schmerzliche Sache sowohl für Magdeburg mit seiner Viertelmillion Einwohnern wie für die Kunst selbst.

Max Hasse

MANNHEIM: Großen Erfolg hatte der neu einstudierte und völlig neu inszenierte „Siegfried". Die Mittel der neuen Ausstattung spendete wie die zu „Rheingold" und „Walküre" die Familie Lanz von hier; die „Götterdämmerung" folgt, und dann ist der ganze „Ring" neu geworden. Fritz Vogelstrom sang erstmals den Siegfried; er überraschte durch sein impulsives, jugendliches Spiel und sang die Partie vorzüglich. Annie Krull hat jetzt die Brünnhilde in „Siegfried" und „Walküre" studiert und mit diesen ersten Ausflügen ins hochdramatische Fach erwarb sie sich große Sympathieen. Stimmlich ist sie beiden Partieen vollständig gewachsen. Artur Bodanzky brachte das Drama in strahlender Schönheit heraus, und die Regie von Ferdinand Gregori und Eugen Gebrath unterstützten ihn sehr. Weniger Glück hatte eine Wiedererweckung von „Samson und Dalila." Sigrid Arnoldson gastierte als Regimentstochter und Nedda, Anna Schabbel-Zoder als Isolde, Gertrude Förstel als Rosine.

K. Eschmann

MÜNCHEN: Julius Bittners Oper „Der Bergsee" errang sich bei seiner Münchener Aufführung unter des Wiener Hofkapellmeisters Bruno Walter Leitung einen schönen und unbestrittenen Erfolg, der sich nach dem zweiten Akte (hier gab man das Werk in drei Akten) zu den herzlichsten Kundgebungen für Komponisten und Dirigenten steigerte. Meiner persönlichen Meinung nach gehört die zweite Hälfte des zweiten Aktes (vom Erklingen der Sturmglocken an, also der Bauernaufstand) zu dem ergreifendsten, originellsten und schönsten, was die deutsche Bühne seit langem gesehen hat. Leider aber entspricht dieser außerordentlichen Höhe der Gestaltungskraft weder der matte erste Akt noch der völlig herabsinkende, ganz unmögliche dritte. Daß Bittner bei einiger Selbstkritik — und diese, nicht die „Technik" unterscheidet den vollendeten Künstler vom bloßen „Dilettanten" selbst höchster Art — fähig wäre, eine Art von musikalischem Schön-

herr für Österreich zu werden, scheint mir sicher; es fragt sich nur, ob ihm einmal endlich ein voller, ganzer Wurf gelingt, ein Drama, das von Anfang bis Ende uns in seinen Bann zwingt. Das tut der „Bergsee“ so wenig wie der „Musikant“, der mir als Ganzes gelungener zu sein scheint. Überhaupt: der heitere Bittner ist ein viel originellerer Dramatiker und Musiker als der ernste, der seine Farben etwas gar zu oft der Wagnerschen Palette entnimmt. Aber alles in allem ein echter, ehrlicher Poet, einer von denen, die mit Herzblut schreiben, kein bloßer Faiseur und Artist. Darob soll man sich freuen, und alles weitere seiner künstlerischen Entwickelung überlassen. Die Münchner Aufführung war schlechthin vollendet. Das prächtige Hoforchester unter Walter — der hoffentlich bald ganz zu den unsrigen zählen wird — spielte mit einer Klangschönheit und einem Temperament, wie es seit Mottls Tod nicht mehr erlebt wurde; dazu aber auch mit einer Sorgfalt, wie sie unter Mottl nicht allzuhäufig zu bemerken war. Wolf gab einen prächtigen Steinlechner und verlieh dieser jugendfrischen Gestalt die Glanztöne seines herrlichen Tenors, Bender einen Oberhofer von erschütternder Größe. Frau Mottl-Faßbender, von ihrer Erkrankung nun anscheinend völlig hergestellt, zeigte als Gundula wahrhaft dämonische Züge, um diese an und für sich nicht gerade sehr glaubhafte Gestalt gut zu beleben. Auch die kleinen Rollen waren in den Händen der Herren Brodersen, Walter und Schreiner vortrefflich aufgehoben. Der szenische Rahmen, den die Herren Klein und Wirk geschaffen hatten, ging zwar auf Mosers Zeichnungen zur Wiener Aufführung zurück, wies jedoch mannigfache Verbesserungen gegen die dortige Inszenierung auf. Bittner darf jedenfalls mit den Münchnern zufrieden sein, selbst wenn sein „Bergsee“ nicht die Beliebtheit seines hier viel gegebenen „Musikant“ erreichen sollte. Von der zweiten Aufführung an wird das Werk von dem jungen Kapellmeister L. Rosenhek geleitet, der sich neulich mit „Des Teufels Anteil“ als vielversprechender, tempermentamentvoller Dirigent einführte, nachdem er unter Mottl jahrelang schon Solorepertitor gewesen war.

Dr. Edgar Istel

ST. PETERSBURG: Im Kaiserlichen Marientheater erlebten wir wahre künstlerische Festtage. Die ersten Aufführungen von Moussorgski's „Chowantschina“ haben endlich stattgefunden und die ganze Musikwelt der Residenz aufgerüttelt. Die Partitur ist ein Kuriosum und bietet jedem Musiker durch überaus originelle Instrumentalkombinationen vieles Interessante. (Bekanntlich wurden beide Opern Moussorgski's, „Boris Godunow“ und „Chowantschina“, von Glazounow und Rimsky-Korssakow instrumentiert). Jedenfalls ist das Werk das allerschwierigste im Zusammenwirken der solistischen, orchestralen und choralen Elemente, das hier jemals aufgeführt wurde. Dem talentvollen Dirigenten A. Coates gebührt vor allem das immense Verdienst, die schwierige Einstudierung ermöglicht zu haben. Schaljapin war dieses Mal nicht nur als unerreichter Darsteller tätig, sondern zeigte sich auch als genialer Regisseur. Der große Künstler hat seinen Kontrakt mit der Hoftheaterdirektion auf fünf Jahre erneuert, er wird in 40 Opern in jeder Saison mitwirken und die Regie einiger Opern übernehmen. Schaljapin's Honorar für jeden Abend seines Auftretens an den Kaiserlichen Opern wird 2000 Rubel betragen.

Bernhard Wendel

STRASSBURG: Das Hauptereignis der Oper in den letzten Wochen war die musikalische und szenische Neueinstudierung der „Meistersinger“ durch Pfitzner. Unter Berücksichtigung der gegebenen Faktoren darf man ohne Übertreibung sagen, daß die Aufführung der Bayreuther nicht nachstand, an musikalischer Schwungkraft sie eher noch übertraf; die Prügelszene z. B. wird man kaum schon irgendwo in solcher Vollendung gehört haben. Frau Mahlendorff war ein reizendes Evchen, Hofmüller ein wackerer Stolzing, — sein Stimmvolumen wird hoffentlich noch zunehmen —, Scharschmidt ein charakteristischer Beckmesser, v. Manoff, unser stimmschöner Hans Sachs, schien leider etwas abgespannt. Großartig gingen die Chöre — unterstützt vom Hilfschor und der Opernklasse des Konservatoriums (Lehrbuben!), ebenso das Orchester, und recht wirkungsvoll waren die gleichfalls neuen Dekorationen. Kurz — das Ganze war ein Meisterstück Pfitznerscher Reproduktionskunst, der Clou der Saison. — Zu erwähnen wären noch Kienzls stark abgeblaßter, beim Publikum aber beliebter „Evangelimann“, ferner „Traviata“ (Frl. Norden nicht übel) und „Fra Diavolo“ (Hofmüller), Werke, die trotz ihres Leichtgewichts mir als „Musik aus erster Hand“ immer noch lieber sind, als ersterer.

Gustav Altmann

STUTTGART: Als dritter Gastspiel-Star erschien Sigrid Arnoldson wieder in „Mignon“ und „Carmen“, wie so oft und immer wieder mit lautestem Beifall aufgenommen. Nun haben wir aber auch unsere voraussichtlich ausdauernde Novität. Etwas spät, aber in wirkungsstarker Ausführung ist der „Rosenkavalier“ von Richard Strauß bei uns erschienen. Erna Ellmenreich als Rosenkavalier, Hedy Iracema-Brügelmann als Marschallin und Albin Swoboda als Ochs von Lerchenau und alle Beteiligten, voran unser Orchester unter Max Schillings' Leitung und die Inszenierungskünstler unter Emil Gerhäusers Führung, haben die ganze Farbigkeit des Werkes enthüllt. — Jetzt stehen wir mitten in der „Ring“-Aufführung, in der als Nebenzweck Ausschau nach dem uns so nötigen Heldentenor betrieben wird. Zwei sind schon zur Wahl vorgestellt worden, und ein dritter ist angekündigt. Der „Siegfried“ soll die Entscheidung bringen.

Oscar Schröter

WARSCHAU: Die italienischen Gastspiele haben ihren gewöhnlichen Erfolg; Frau Cervi-Caroli (in „Manon“, „Butterfly“, „Tosca“ und „Faust“), Battistini (als Petronius in „Quo vadis?“) bilden die Hauptanziehungskräfte des Ensembles. Mit dem Star-System läßt sich natürlich kein Repertoire ausbauen und lassen sich keine höheren künstlerischen Ziele erreichen.

Henryk von Opieński

WIEN: Julius Bittners „Bergsee“ ist ein musikdramatisches Al fresco; ein Riesenholzschnitt in Wort und Ton. Ganz in großen, ungebrochenen, mächtig einfachen Linien und

Flächen. Nicht allzuviel Farbe. Das mag manchen nicht behagen, denen der große dramatische Farbenkasten auf der Bühne willkommen ist, und es mag jene freuen, denen jedes Abweichen von der Schablone schon deshalb lieb ist, weil nur durch solches Abweichen neue Wege entdeckt werden können. „Der Bergsee" ist, wie Schönherrs „Glaube und Heimat", die „Tragödie eines Volkes"; die Einzelnschicksale sind beinahe Nebensache und werden obendrein fast durchaus zu Symbolen gestaltet. Das Bauernvolk am Bergsee, Naturwesen, die mehr als Menschen sonst mit dem Boden der Heimat, mit der Scholle, den Bergen, dem Wasser unlöslich verknüpft und ein Stück dieser Alpenwelt selber sind, haben bisher den drückenden Fron getragen, der ihnen von den Machthabern der Niederungen auferlegt worden ist; jetzt aber erheben sie sich wie ein Mann, schlagen die Gepanzerten zurück, die den Zins holen kommen, und stürmen im Rausch und Wahnsinn ihres Sieges fort aus den Bergen, in denen sie einzig leben können, um denen im Unterland ein für allemal das Recht des Volkes zu zeigen. Und ziehen in den sicheren Tod, der ihnen auch beschieden wäre, wenn Gundula — in der die starre, unberührte Natur symbolisiert wird, die sich an denen rächt, die ihr treulos werden und aus reiner Luft in die Sümpfe des Tals entweichen — nicht die Klause des Bergsees entzweischlüge, dessen hinabbrausende Fluten alle verschlingen: der Bergsee muß mit, wenn das Volk hinunterzieht, und muß sich die Abtrünnigen holen. Alles andere, das Schicksal Jörgs, der zu den Söldnern ging, um die Gerechtsam zu verdienen, mit der er das Fischerhaus und Gundula zugleich erringen könnte, der aber aus Sehnsucht und um nicht gegen die eigenen Blutsbrüder ziehen zu müssen, eidbrüchig wird, zu spät kommt, weil Gundula inzwischen des Fischers Weib geworden ist, und der jetzt den Seinen unverbrüchliche Treue hält und mit ihnen in den Tod geht, statt bei der inzwischen gattenlos gewordenen Liebsten zu bleiben, — das Schicksal dieser Gundula oder das des Feldhauptmanns, der seinen Eid auch dann erfüllt, wenn er weiß, daß sein Gehorsam schwerstes Unrecht in sich birgt — alle diese Geschicke und Gestalten treten zurück und gehen in dem großen tragischen Untergang des trotzigen Bergvolks auf. Aber wie stehen diese Gestalten da! Mit welcher Kraft sind sie konturiert, und mit welcher Lebendigkeit wirken dieser Jörg, dieser Hauptmann, der aufrührerische zänkische Grünhofer und der milde, gütig weise Oberhofer! Welch schönes, inniges Naturgefühl bricht aus jedem Wort und mehr noch aus der warmen, gleich den Stimmen der Gletscherwinde, des Wellenflüsterns und des rauschenden Laubs aufklingenden Lauten dieser vielleicht nicht kunstvollen, nicht „symphonischen" und geschlossenen, aber immer innerlich bewegten und immer echten und aufrichtigen Musik. Mit welcher Faust sind diese Steigerungen emporgerissen, wenn der Grünhofer alles zum Aufruhr aufschreit, die Glocken wimmern, Stierhörner dröhnen, Einbaum an Einbaum angefahren kommt, wenn sich mitten in Verhandlungen und Warnungen das trotzig finstere Bauernlied aufreckt und der übermächtige Schrei der Not alles andere überdröhnt. Was man anderen abgucken kann, mag Bittner noch lernen (er soll's lieber nicht!), — aber was er vermag, können ihm heute nicht viele andere nachmachen, weder die überfeinerten, sensiblen Künstler noch die Routiniers: seine innere Wahrheit und seine kraftvolle Gesundheit. Die Aufführung, unter Walters meisterlicher Orchesterführung, mit Schmedes und Leuer (in der Hauptrolle abwechselnd, der erste männlicher und herzlicher, der zweite frischer und jünglinghafter), der Gutheil-Schoder als Gundula — ein blasses, verschlossenes, wunderbar herbes Naturwesen —, Breuer famos als rebellischer Bauer, Weidemann eine Prachtgestalt als Feldhauptmann, allen voran aber Mayr in überwältigender, herzbezwingender Ergriffenheit und Wärme, war musikalisch und in der Darstellung außerordentlich; weniger im Szenischen, trotz Kolo Mosers schöner Szenenbilder, bei denen sich freilich die Ausführung nicht als die Erfüllung der malerischen Intention zeigte. Der Erfolg war ungewöhnlich stark und herzlich; leider hat die fast durchaus mit unbegreiflicher Schärfe absprechende Kritik vom Besuch der folgenden Vorstellungen arg abgeschreckt. Hoffentlich hat Direktor Gregor, der ja sonst — und nicht immer am rechten Fleck — sehr viel Energie beweist, auch hier die Festigkeit, auszuhalten, schlechte Kassenrapporte zu „übertünchen" und dem eigentümlichen, starken — wenn auch sicher nicht vollkommenen — und durchaus redlichen Werk einer unserer urwüchsigsten und kraftvollsten Begabungen ein Auditorium zu schaffen. Auch wenn es einige Zeit währen sollte: er möge sich nicht abschrecken lassen, — es wird kommen. Und Bittner und sein Werk ist es wert; mindestens so sehr als irgendeine der letzten Neuheiten (Strauß natürlich ausgenommen). — In der Volksoper: Konta's Pantomime „Der bucklige Geiger" und Kienzls „Kuhreigen". Das mimische Spiel hat einen wirklich hübschen Grundgedanken: der Buckel des Geigers ist das Ungewöhnliche und Verkannte des Künstlers, sein Eigenstes, das der Mitwelt als Auswuchs erscheint, und es hilft ihm nichts, in den Augen der anderen davon befreit zu werden; er ist doch den Tücken und Niedrigkeiten des Alltags nicht gewachsen, taugt nicht für das Glück der Vielzuvielen und ist besser daran, wenn er, mit dem „Buckel", in der schönen Einsamkeit lebt, die ihm seine schöpferischen Träume beschert. Das alles ist in drei Märchenbildern gezeigt, von denen zwei sehr anmutig und reizvoll sind, während das mittlere (eben das des „Alltags") ein wenig dürftig, lakonisch und wohl auch in seiner Symbolik vergriffen ist; und dazu hat Konta eine Musik geschrieben, die vor allem durch ihren innerlichen Ernst, durch eine gewisse Schwere des Sichäußerns, eine schöne Schamhaftigkeit fesselt, und in der — einiger allzu aphoristischer Stellen unbeschadet — eine scheue, innige Seele nach echtem Ausdruck ringt und ihn oft fesselnd bezwingt. Eine der feinsten Pantomimengaben, die da sind und die vielleicht vollendet werden könnte, wenn ihr sehr begabter Dichter sich zu einer (sicherlich nicht schwierigen) Überarbeitung des wenigen Mindergeglückten entschlösse. Herr Onno vom Deutschen Volkstheater war ergreifend

in der schmerzlichen Sehnsucht, mit der er die verwundbare Psyche des Künstlers mimisch ausdrückte, und er war bezaubernd durch die erlesene Anmut seiner pagenhaft schlanken, kultivierten Körperlichkeit. — Kienzls „Kuhreigen" hat eines der wirksamsten Bücher, die seit langem auf die Bühne gebracht worden sind. Es stammt von Richard Batka und ist nach Rudolf Hans Bartschs Novelle „Die kleine Blanchefleure" (aus „Das sterbende Rokoko") gearbeitet: knapp, schlagkräftig, voll packender Kontraste: die Welt der ehrlichen, derben Schweizer und ihrer Heimatliebe, die des Hofs von Versailles und dann die der französischen Revolution — Gegensätze, die zu spannenden und rührenden Szenen geformt werden. Der Autor des Textes steht mir — als Mitherausgeber der von uns beiden geleiteten Musik- und Theaterzeitschrift „Der Merker" — so nahe, daß ich mich kritischer Betrachtungen über das Werk zu enthalten habe. Genüge zu sagen, daß Kienzls Musik, die den Komponisten übrigens in harmonischer und orchestraler Beziehung auf weit modernerer Stufe zeigt als seine früheren Werke, alle Wirkungen des Buches in den treffsichersten Akzenten vollkommen zum Ausdruck bringt und daß sie sonst alle Züge zeigt, die dem „Evangelimann" und anderen Werken des Grazer Tondichters ihre weitreichende Popularität gebracht haben: Sangbarkeit, viel volkstümliche Melodik, niedliche Musikbilder im Stil der Zeit und straffe Theatralik. Der stürmische Erfolg der von Kapellmeister Heger geleiteten Premiere, in der sich besonders Fräulein Jeritza (deren glanzvolle, jugendfrohe, prangende Stimme immer wieder hinreißt) und Herr Ritter bewährten, und die übervollen Häuser der schon bisher zahlreichen Wiederholungen sprechen dafür, daß auch dem „Kuhreigen" jene Popularität wahrscheinlich in sehr erhöhtem Maße zuteil werden wird. Ein Trumpf: das Werk wird sicherlich über alle Bühnen gehen. Mit Recht. Ein mit guten Mitteln festgefügtes, musikalisches Theaterstück ist etwas Seltenes und schon des halb schätzenswert. „Unterhaltungsdramatik" vielleicht. Aber immerhin mit anderem geistigen und sinnlichen Material gearbeitet als die unbeschreiblich verflachenden, jeden guten Geschmack infizierenden Albernheiten der jüngsten Wiener Operetten.

Richard Specht

KONZERT

BERLIN: Das 4. Nikisch-Konzert brachte nur Werke von Beethoven: die Egmont-Ouvertüre und Eroica-Symphonie, dazwischen das Klavierkonzert in G-dur. Artur Schnabel, der vor dem Bechstein saß, spielte ganz wundervoll weich im Ton, klar in den Passagen, von zartester Poesie in der Stimmung. Den Mittelsatz habe ich nur von Anton Rubinstein so ergreifend wie diesmal gehört. Nikisch dirigierte Beethoven schwungvoll und großzügig. — Moriz Rosenthal gab einen Klavierabend mit buntem Programm, dessen Mittelpunkt Chopins Sonate in b bildete; eine lange Reihe Lisztscher Werke spielte er mit blendender Virtuosität und starkem Temperament. Überall spürte man die Freude am technischen Können, dem der volle Saal stürmisch zujauchzte. — In der Philharmonie dirigierte Ernst von Schuch an der Spitze unserer Philharmoniker ein Symphoniekonzert. Für die Eingangsnummer, das Divertimento in sechs Sätzen (D) von Mozart, sei aufrichtig gedankt; die köstlich heitere Musik erklang aufs feinste abschattiert, und den Blasinstrumenten, namentlich den reich bedachten Hörnern, sei noch ein nachdrückliches Bravo nachgerufen. Willy Burmester trug alsdann Mendelssohns Violinkonzert tadellos glatt, aber geheimrätlich kühl vor, ohne jede persönliche Wärme; ich habe nie geglaubt, daß diese Musik so ohne Empfindung, so schwunglos heruntergespielt werden könnte. Beethovens Fünfte schloß das Programm. — Im 5. Symphonie-Abend der Königlichen Kapelle begann Richard Strauß mit Mozarts Symphonie in g. Merkwürdig, daß er auch diesmal den Mittelsatz des Menuetts zum Schluß wiederholte. Man hört das rührend liebliche Stück ja ganz gern zweimal, seine Stelle hat das Dur aber zwischen dem Moll, die Form des ganzen Satzes verliert durch dies Anflicken an ihrer Rundung. Den weitaus größten Teil des Abends nahm die Aufführung der Symphonie in d-moll von Gustav Mahler ein. Nie ist mir das ungeheure Mißverhältnis zwischen dem Aufgebot aller erdenkbaren materiellen Klangmittel und dem nichtigen Inhalt einer Musik so kraß entgegengetreten wie in dieser Mahlerschen Symphonie. Der häßlichen Geräusche gibt's hier gar viele, und die melodische Erfindung ist recht unselbständig — gleich das erste Hauptmotiv ist dem schönen Thema in C aus dem Finale der ersten Brahmsschen Symphonie rhythmisch wie melodisch nachgebildet. Der Zusammenhang der Sätze, der Gedankengang des Autors bleibt einem ohne Kommentar durchaus unbegreiflich, und der Versuch der Analyse von Max Chop in dem Programmbuch bringt einem das Verständnis auch nicht näher. Und diese Länge! Allein der erste Satz ist so breit gedehnt, daß er die Zeit einer Beethovenschen Symphonie in B oder D in Anspruch nimmt. Nach dem Eingangssatze wünscht Mahler eine längere Pause, damit der Hörer für die folgenden fünf Atem schöpfen kann, in denen ein Altsolo auf Worte von Nietzsche und dann ein Knabenchor, ein Frauenchor mit Altsolo auf ein Gedicht aus Des Knaben Wunderhorn gesungen wird. Ein breit ausladendes langsames Finale erhabener Grundstimmung schließt das etwa 1½ stündige Werk ab, zu dessen Ausführung alle dabei beteiligten Kräfte, der Dirigent, die Kapelle, Frau Goetze wie die von Prof. Rüdel einstudierten Chorstimmen der Knaben wie der Frauen ihr Bestes gaben. Daß solche Musik mit ihrem seltsamen Gemisch von höchstem Raffinement und künstlicher Naivität jemals festen Fuß in weiteren Kreisen unsres Volkes fassen könnte, erscheint mir völlig ausgeschlossen; schon die Schwierigkeit im Beschaffen der Ausdrucksmittel hindert die weitere Verbreitung. — Im Dom gab Hugo Rüdel an der Spitze des Hof- und Domchores ein Weihnachtskonzert mit einem aus älterer und neuer Musik zusammengestellten Programme. Vertreten war Orlando di Lasso mit einem achtstimmigen „Tui sunt coeli", Joh. Eccard, Michael Praetorius, Robert Volkmann mit einem bedeutenden Weih-

nachtsliede für Soli und Chor, dessen Wohlgelingen leider durch Unzulänglichkeit des Solosoprans gestört wurde, dann Mendelssohn mit seinem achtstimmigen Psalm „Warum leben die Heiden", endlich Paul Klanert mit zwei Weihnachtsgesängen und zum Schluß Friedrich Reichardt mit der „Heiligen Nacht", einem wunderschönen Stück voll herrlichen Wohlklangs. Ein paar Sololieder von Cornelius, Hugo Wolf und Hugo Kaun, die letzteren von W. Guttmann gesungen, brachten Abwechslung in das Ganze; herzlich erfreute auch das Pastorale aus Bachs Weihnachts-Oratorium, das Bernhard Irrgang in der Bearbeitung für Orgel von Sigfrid Karg-Elert spielte. Die Chorleistungen waren nach jeder Hinsicht musterhaft. — Der rumänische Kammersänger Anton Bürger gab im Bechsteinsaal einen Liederabend mit Schubertschen und Schumannschen Gesängen. Der Vortrag ist geistig lebendig, namentlich die deutliche Aussprache zu rühmen, doch ist der Tenor im Klange reizlos, das Piano ohne Schmelz, das Forte zu gellend in dem kleinen Raum.

E. E. Taubert

Wie stets, so brachte auch das 2. Konzert der Kammermusik-Vereinigung der Königlichen Kapelle ein nicht alltägliches Programm in vortrefflicher Ausführung. Mozarts herrliches Quintett für Klavier und Blasinstrumente leitete den Abend ein, dessen Höhepunkt für das zahlreiche Publikum Gernsheims reizendes Divertimento op. 53 bildete, insbesondere dessen zweiter und vierter Satz, in denen Emil Prill wieder durch sein Flötenspiel lauten Jubel erregte. Für Hans Pogge, der neuerdings mit Regerscher Harmonik und Kontrapunktik liebäugelt, im Grunde seines Herzens aber Brahmsianer ist, ist der Leiter dieser Kammermusik-Vereinigung schon öfter eingetreten; es spricht für den Wert von dessen dreisätziger Sonate für Klavier und Klarinette (Leonhard Kohl) op. 14, daß Robert Kahn am Klavier saß, um die Uraufführung aus dem Manuskript zu veranstalten. Den Schluß des Abends machte Spohrs so gut wie verschollenes Oktett op. 32, das seinen reichen melodischen Inhalt mit eigentümlichen Klangwirkungen wiedergibt, da es von einer Violine, zwei Bratschen, einer Klarinette, zwei Hörnern, Violoncell und Kontrabaß vorgetragen wird. — Das Böhmische Streichquartett löste leider sein Versprechen nicht ein, uns mit Josef Suks zweitem Quartett bekannt zu machen; dafür hörten wir das B-dur von Brahms, Haydn's op. 54 No. 2, dessen Schlußadagio übertrieben langsam genommen wurde, und Sindings prächtiges Quintett op. 5, dessen Klavierstimme Teresa Carreño wieder einmal hinreißend wiedergab. — Auch das Rosé-Quartett fühlte sich veranlaßt, die angekündigte erste Berliner Aufführung des zweiten Quartetts von Arnold Schönberg zu verschieben und beschränkte sich auf Brahms c-moll, Beethoven G-dur und Schumann A-dur, womit die zahlreiche Zuhörerschar allem Anschein nach sehr einverstanden war. — Das Fitzner-Quartett aus Wien machte uns mit einem noch ungedruckten Streichquartett in c-moll von Guido Peters bekannt, der dann in Beethovens Trio op. 97 den Klavierpart übernahm. Das im wesentlichen an klassische Vorbilder sich haltende Werk interessierte mich. Im ersten Satz ist dem ungemein energischen, kraftvollen Hauptthema eine träumerisch-versonnene Melodie entgegengestellt. Der zweite Satz bringt abwechslungsreiche Veränderungen eines vornehmen und gehaltvollen Themas. Aparte Klangwirkungen weist das Scherzo auf, besonders wenn das Thema von geheimnisvollen Baßfiguren umspielt wird. In dem großzügigen Finale wirkt namentlich das zweite breitgehaltene Thema. Es steckt sehr viel kunstvolle Arbeit in diesem Quartett. — Das Klingler-Quartett gab einen Beethoven-Abend; es spielte dabei zur Eröffnung zum erstenmal das von Beethoven selbst nach seiner E-dur Klaviersonate op. 14 No. 2 bearbeitete F-dur Quartett, dessen selbständigen Wert ich seinerzeit im vierten Beethovenheft dieser Zeitschrift (Jahrgang V, Heft 4) erwiesen habe. Die ausgezeichnete Wiedergabe fand ebenso reichen Beifall wie der durchgeistigte Vortrag des sogen. Harfen- und a-moll Quartetts.

Wilhelm Altmann

Äußerst anregend verlief ein Abend in der Philharmonie, an dem man Gelegenheit hatte, Werke von Karol Szymanowski kennen zu lernen. An der Spitze der Philharmoniker dirigierte Gregor Fitelberg die Symphonie No. 2 B-dur op. 19, die damit zum erstenmal in Berlin erklang; die andere Hälfte des Programms bestand aus der zur Uraufführung gelangenden, von Arthur Rubinstein meisterhaft vorgetragenen Klaviersonate in A-dur op. 21. Szymanowski ist fraglos eine der markantesten Erscheinungen unter den „Jungpolen";[1]) auf seine Weiterentwickelung darf man nach diesen Proben mit Fug gespannt sein. Vorläufig zwar gebärdet sich der junge Most noch etwas absurd, aber wenn sich der Tonsetzer erst zu größerer Klarheit, zu weiser Beschränkung, zur Konzentration durchringt, wenn es ihm glückt, die überschäumende Lust an kontrapunktischen Künsteleien, an polyphonen Verzwicktheiten und orchestralen Gewaltsamkeiten einzudämmen, wird man auf ihn wohl starke Hoffnungen setzen dürfen. An eigenen Gedanken fehlt es Szymanowski nämlich keineswegs; nur hat man oft Mühe, sie in dem Gestrüpp der unglaublich verwickelten thematischen und motivischen Arbeit zu entdecken. Dieses Suchen und Finden wird dem Hörer der Symphonie durch einen reichlich überladenen, häufig völlig undurchsichtigen Orchestersatz nicht gerade erleichtert. Trotz diesen Ausstellungen wird man dem außerordentlichen Können des Tonsetzers, der in beiden Werken übrigens auch in formaler Hinsicht eigene Wege zu gehen unternimmt (Verbindung von Sonaten- und Variationentypus) seine Anerkennung nicht versagen. Gregor Fitelberg, ein ausgezeichneter Dirigent, hatte sich des schwierigen Werkes, als dessen Höhepunkt mir die Variationen 4—7 erschienen, mit liebevollster Sorgfalt angenommen. Einen fast noch stärkeren Beweis für Szymanowski's Begabung erbringt die Klaviersonate; in Form und Inhalt kongruenter als die Symphonie, hat sie vor dieser auch den Vorzug lichtvollerer Anlage und plastischerer Thematik; die Neigung zum

[1]) Vgl. über sie die eingehende Studie von Adolf Chybinski in der „Musik", Jahrgang X, Heft 22, Red.

Übertreiben tritt freilich auch in ihr zutage. — Gleichfalls mit den Philharmonikern musizierte Richard Metzdorff. Er brachte zwei Manuskriptwerke zur Wiedergabe: die symphonische Dichtung in drei Teilen „Künstlers Erdenwallen“ für großes Orchester, Orgel oder Harmonium und gemischten Chor op. 62 und die Symphonie-Ode „Frühling“ in vier Teilen für großes Orchester und achtstimmigen gemischten Chor op. 63, die an diesem Abend ihre Uraufführung erlebte. Leider stand dieses Massenaufgebot an Mitteln zum Inhalt der Werke in keinem Verhältnis. Mag sein, daß die Aufführung nicht die beste war (die Leistungen des Chors waren jedenfalls indiskutabel), aber man konnte sich der Wahrnehmung nicht verschließen, daß es dem Komponisten an der Kraft gebricht, seine hochgesteckten Ziele — wenn anders ich z. B. das erläuternde, freilich nicht ganz klare „Philosophem“ der ersten Tondichtung richtig verstanden habe — zu verwirklichen. Metzdorff ist sicherlich ein gebildeter, versierter Musiker, dessen ernstes Streben Achtung einflößt, aber er hat musikalisch so wenig zu sagen, vor allem Eigenes, daß ein Mitempfinden des Hörers nahezu ausgeschlossen ist. Der Mangel an Gegensätzlichem in seiner Tonsprache, die Gleichförmigkeit des Rhythmus, die Unpersönlichkeit des Ausdrucks wirkten im Verlauf des Abends geradezu lähmend. — Der 3. Kammermusik-Abend des Russischen Trios, der mit Mozarts B-dur eingeleitet und mit Brahms' H-dur wirkungsvoll beschlossen wurde, bot noch Thuilles, von Joseph Preß und Vera Maurina-Preß vorzüglich ausgeführte Cellosonate. — Einen glänzenden Verlauf nahm das aus Anlaß des 25jährigen Bestehens veranstaltete Jubiläumskonzert des Berliner Lehrergesangvereins. Felix Schmidt hatte ein Programm zusammengestellt, das die allbekannten Vorzüge der ausgezeichneten Sängerschar: Fülle und Wohllaut des Klangs, Deutlichkeit der Aussprache, rhythmische Sicherheit, feinste Abstufung der Stärkegrade ins hellste Licht rückte. Neben Chören von Schubert und Wilhelm Berger kamen ausschließlich Werke lebender Tonsetzer zu Gehör (Hegar, Buck, Gernsheim und Taubmann). Sie erfuhren alle eine vollendete Wiedergabe, wie man es von dem jubilierenden Verein nicht anders gewohnt ist. — Im 3. Hausegger-Konzert gab es zwei Neuheiten. Die viersätzige Suite „Der Islandfischer“ von Pierre Maurice, angeregt durch den Pierre Loti'schen Roman gleichen Namens, ist die ansprechende Schöpfung eines feinsinnigen Musikers, der, ohne hervorstechende Züge aufzuweisen, lyrisch-poetische Stimmungen in Tönen wachzurufen und festzuhalten versteht. Die „Tanz-Rhapsodie“ von Frederik Delius benötigt einen gewaltigen Orchesterapparat (u. a. 68 Streicher), ohne durch dieses Aufgebot über den verhältnismäßig sehr bescheidenen inneren Gehalt hinwegtäuschen zu können. Die eigenartige Einleitung erweckt Hoffnungen, die im Verlauf des Stückes leider nicht erfüllt werden. Delius ist ein hervorragender Orchestervirtuose; Liebhaber aparter Klangwirkungen kommen auch bei diesem Stück auf ihre Rechnung. Den Höhepunkt des Abends bildete die schlechthin klassische Wiedergabe des Mendelssohnschen Konzerts durch Henri Marteau. Brahms' „Dritte“ scheint Hausegger nicht recht zu liegen; so ausgezeichnet er auch den ersten Satz herausarbeitete, — die Ausführung der andern ließ jene überzeugende, zwingende innere Anteilnahme und Belebung vermissen, die bei Hauseggers Interpretation anderer Meister (z. B. Liszt, Berlioz und Strauß) so faszinierend in die Erscheinung zu treten pflegt. Willy Renz

Der Pianist Emil Frey gehört zu den zahlreichen Spielern, an deren technischem Können und musikalischer Routine nichts auszusetzen ist, die aber trotz allem nicht zu erwärmen vermögen, weil ihnen tieferes Empfinden abgeht oder im Konzertsaal abhanden kommt. Von seinen eigenen Kompositionen gefiel mir ein kleines Menuett gut. — Die Barthsche Madrigal-Vereinigung trug eine Anzahl seltener Stücke der Vokalkunst des 16. Jahrhunderts vor. Was ich davon hörte, sagte meinem Geschmacke nicht sehr zu, wenigstens habe ich schon viel wertvollere Stücke durch die treffliche Vereinigung vernommen. All ihre subtile Vortragskunst wollte mir aber den Geist dieser Sachen nicht nahe bringen. Vom historischen Standpunkt aus waren die Stücke natürlich durchaus interessant und lehrreich, und auch aufs Publikum wirkte wenigstens die drastische Komik. Hermann Wetzel

Einen Schumann-Abend veranstaltete Helene Zimmermann (Klavier); sie spielte die C-dur Phantasie op. 17 und die Symphonischen Etüden op. 13. Ihre Technik ist gut gebildet und ihr Vortrag verständnisvoll. — Eugenie Stoltz (Violoncello) ist hier schon seit mehreren Jahren bekannt; ich kann mich für ihr Spiel nicht erwärmen, besonders gefällt mir ihr Bogenstrich nicht, was wohl hauptsächlich auf die Hausmannsche Schule zurückzuführen ist. Robert Kahn begleitete, wie immer, vortrefflich. — Frida Kotelmann-Heese besitzt eine klangschöne Altstimme, die jedoch nicht genügend ausgebildet ist. Die mitwirkende Lilly Mohr-Berger dagegen besitzt weder Stimme noch Schulung. — Anni Reh ist ein nettes Talent, das besonders mit dem Vortrag einfacher Lieder Erfolg haben wird. — Emil Telmányi, ein noch sehr junger, aber technisch schon sehr weit vorgeschrittener Geiger, muß vor allem seinen Vortrag veredeln, der noch zu roh ist. — Der Anna Wüllnersche Frauenchor veranstaltete ein Wohltätigkeitskonzert mit gutem Gelingen. Alle Chöre kamen klangschön zu Gehör. Max Vogel

Marietta Malten bietet mit ihren Vorträgen dem tieferen Kunstempfinden zwar wenig Nahrung, aber ihrer wunderbar weichen, lieblichen Stimme zu lauschen, bereitet Vergnügen. Von ihrem Begleiter Eduard Behm sang sie zwei prächtige Liedchen. — Der Orchesterverein Berliner Musikfreunde (Dirigent Max Grünberg) führte Tschaikowsky's Symphonie Pathétique und (unter Mitwirkung des Berliner Lehrerinnen-Gesangvereins) Liszts Dante-Symphonie auf. Ich kann mein Lob nicht besser als in der Meinung zusammenfassen, daß in Deutschland wohl kaum noch eine Dilettanten-Vereinigung existieren dürfte, die dieses energisch geleitete Orchester überbieten könnte. Zu tun bleibt natürlich noch genug, namentlich wo ein geklärter

milder Ausdruck sich vernehmbar machen soll. — Joseph Lhévinne (Klavier) ist ein still-beredter Träumer; da er jedoch am Schwungvollen, aber auch am Geistvollen allzusehr vorbeigeht, wirkt er fast nur durch seine außerordentliche Solidität sympathisch. — Lilli Lehmann bietet ein einziges Beispiel für die Macht des Willens zu künstlerischer Reproduktion: sie entzückte ihre Verehrer durch großzügige Auffassung, durch Zartheit und Eleganz. Sie sang Loewe, Franz und drei französische Lieder. — Maria Heumann tremoliert leider so stark, daß man über diesem bösen Defekt das sonstige Können und den leidlichen Vortrag vergißt. — Busoni's 6. (letzter) Liszt-Abend. Mit diesem denkwürdigen Konzert schloß die würdigste, vollkommenste Liszt-Feier, die jemals stattgefunden hat, und keine kommende wird sie übertreffen. Auf dem Programm standen: die „Großen Paganini-Etüden", zwei Bearbeitungen von Busoni (Phantasie und Fuge über „Ad nos ad salutarem undam" und der „Mephisto-Walzer") und die Polonaise E-dur mit hinzugefügter Schlußkadenz von Busoni. Arno Nadel

Dem Andenken Franz Liszts hatte Emma Koch einen Klavierabend gewidmet. Sie ist eine tüchtige, technisch gewandte Pianistin und eine großzügig gestaltende Künstlerin, die ihren Vorträgen Charakter und Persönlichkeit zu geben weiß. In den Variationen über Bachs Motiv der großen Messe störten nur einige Äußerlichkeiten in der Nuancierung, die sich unschwer abstellen ließen. — Einen schönen Verlauf nahm das Konzert von Mischa Elman, dessen urwüchsiges, von aller Grübelei und Tiefsinnigkeit freies Musizieren immer von neuem entzückt. — Ebenso genußreich und anregend verlief das Konzert des Schnabel-Flesch-Gérardy-Trios. Wie diese Künstler ihren Beethoven vortragen, mit welcher tonlichen Schönheit und geklärten Ruhe die klassischen Meisterwerke hier gespielt werden, das steht selbst im Berliner Musikleben einzig da und ist kaum zu überbieten. — Die junge Sopranistin Saima Neovi ist eine recht sympathische Anfängerin. Allerdings muß ihr kleiner Sopran noch mehr ausgeglichen und auch der Vortrag etwas reicher und gewandter gestaltet werden, ehe man ihrem Gesang mit Freude zuhören kann. — Valerie Renson, die als Cellistin debütierte, hatte ihr Programm mit leichter Ware überladen. Solche Stücke, wie die lappige Serenade von Jules de Swert und das im verwässerten Popperschen Stil gehaltene Manuskriptstück von Carl Smulders („Jom Kippour") gehören nicht in den Rahmen eines öffentlichen Konzerts. Die Konzertgeberin versteht ihrem Instrument einen großen vollen Ton zu entlocken und spielt recht musikalisch, wenn sie auch noch sehr darauf achten muß, eine vornehmere Tongebung und schmiegsamere Technik zu erzielen. Georg Schünemann

Der Bassist Egon Söhnlin war etwas indisponiert, was ihn an der völligen Entfaltung seiner schönen Mittel hinderte und auch Intonationsschwankungen zur Folge hatte. Die mitwirkende Pianistin Mathilde Hirsch-Kauffmann spielte annehmbar, hat aber gleichfalls noch lange nicht ausgelernt. — Bedeutend vervollkommnet hat sich Georg Gundlach (Klavier). Technisch war er schon früher sehr weit. Jetzt haben sich auch seine Vorträge sehr verinnerlicht und lassen auf ein starkes Miterleben schließen. Auf seinem Programm stand u. a. die Fantasie-Sonate op. 68 von E. E. Taubert. — Richard Burmeister gab unter Assistenz der Philharmoniker einen Liszt-Abend. Technisch ausgezeichnet. Allerdings muß ich sagen, daß ich das A-dur Konzert schon poetischer vortragen gehört habe. — Im 3. Loevensohn-Konzert (Serie 2) brachten Flora Joutard-Loevensohn und Louis van Laar eine Violinsonate von Guy Ropartz zur ersten Aufführung, ein geistreiches und interessantes Werk, das aber durch seine vielen gesuchten melodischen und harmonischen Wendungen zu keinem rechten Genuß kommen läßt. Ebenso erging es mir mit den Liedern von Frederick Delius, die von Muriel von Raatz sonst gut gesungen wurden. Im 4. (Serie 2) wieder sehr interessanten Abend hinterließen die aparten Lieder von Paul Ertel mit Harmoniumbegleitung, von Ellen Sarsen gesungen, einen bedeutenden Eindruck. Die Cellosonate von Walther Lampe kann als gediegenes Konzertstück allen Cellisten empfohlen werden. — Die Geigerin Mary Dickenson fällt durch rassiges Temperament auf. Ihr Ton ist groß und angenehm. Wanda Keil wirkte in den Kanons für zwei Violinen von Fr. Donnell erfolgreich mit. — Mit fast durchweg modernem Programm brachte sich Fanny Opfer mit ihren schönen Stimmitteln und ihrer bedeutenden gesanglichen Kultur wieder in Erinnerung. Sehr gute Liedergaben von Robert Kahn, Schillings und Raabe waren darunter. Bernhard Irrgang (Orgel) und Otto Müller (Harfe) wirkten mit. — Das Ungarische Streichquartett kann man jetzt schon trotz seiner Jugend zu den besten derartigen Vereinigungen zählen, wenn auch manches gar zu zart angefaßt wird und vieles noch nicht so gerät, wie es den vier Künstlern vorschweben mag. — Bei der tüchtigen Pianistin Norah Drewett konnte man wieder mit Freuden lauschen, wie sie sich besonders in den Geist von Brahms eingelebt hat. — Das Petersburger Streichquartett, durch seine vorzüglichen Darbietungen hier bestens bekannt, spielte ein Quartett in d-moll von A. Winkler, ein phantasievolles Werk, das sich sehr erfolgreich die letzten Quartette Beethovens zum Vorbild nimmt. — Den noch jungen Geiger Louis Persinger werden wir sicher einmal zu den bedeutenderen rechnen müssen. Jetzt schon steht er oft seinen größten Kollegen in der Entwickelung des Tones, der musikalischen Phrasierung und der Bogenführung nicht nach. — Lilly Hoffmann (Mezzosopran) machte mir wieder denselben günstigen Eindruck wie bei ihrem ersten Konzert. Auch sie verspricht viel Gutes für die Zukunft. — Das Waldemar Meyer-Quartett, das in rühmenswerter Weise oft Neuaufführungen bringt, hob das Klarinettenquintett in g-moll op. 50 von Felix Weingartner aus der Taufe. Ich glaube, mit diesem Werke hat der Komponist einen guten Wurf getan, und der Erfolg von hier wird ihm anderswo sicher auch beschieden sein, denn es ist von Anfang bis Ende geistreich und unterhaltsam, stellenweise sogar sehr humoristisch gehalten. Ein famoser erster Satz. An der Ausführung waren außer den ständig Mitwirkenden

beteiligt: Ella Jonas-Stockhausen (Klavier), Oskar Schubert (Klarinette) und Herr von Dameck für den erkrankten Prof. Waldemar Meyer. Hermann Brause (Bariton) steuerte zum Teil wohlgelungene Liedergaben bei.

Emil Thilo

Toni von Grothe muß in erster Linie der Aussprache und der Behandlung der Mittellage und Tiefe ihrer kleinen Stimme ernste Studien widmen. So können ihre im Vortrag indifferenten Leistungen noch nicht befriedigen. — Louis Closson ist ein Bravourspieler mit eminenten pianistischen Fähigkeiten. Er könnte „erstklassig" werden, wenn er sauberer spielen würde. Auf jeden Fall ist er einer der bedeutendsten in der jungen Generation. — Otto Werth behandelt seine gute Stimme nicht fein genug. Die Tongebung ist oft viel zu hart. — Eine talentvolle Pianistin ist Cécile Ayres. Technisch leistet sie schon Erhebliches, der Anschlag ist nuancenreich und der Vortrag zeugt von Geschmack und musikalischer Bildung. — Auch Oscar Springfeld machte am Blüthner einen vorteilhaften Eindruck. Sein interessantes und mit bestem Gelingen absolviertes Programm bot eine willkommene Abwechslung von der stereotypen Form. — Die Leistungen der jungen Sängerin Elsbeth Harkort vertragen noch keinen strengen kritischen Maßstab. Doch scheint das weniger an den stimmlichen und sonstigen Gaben der Konzertgeberin zu liegen, als vielmehr an einer gänzlich falschen und stimmruinierenden Methode. Der mitwirkende Königliche Kammermusiker Hendrik de Vries steuerte einige virtuose Flötenvorträge bei. — Winifred Purnell ist ein großes Klaviertalent von überzeugenden Fähigkeiten. Man darf auf die Weiterentwickelung des Mädchens Hoffnungen setzen. — Das Berliner Vokalquartett — Eva Leßmann, Martha Stapelfeldt, Richard Fischer, Eugen Brieger — mit Fritz Lindemann am Klavier bot mit vorzüglich einstudierten, klangschönen Vorträgen einen vollendeten Genuß. — Wenn sich zwei Namen wie Edouard Risler und Georges Enesco vereinen, dann gibt es einen guten Klang. Auch diesmal konnte man an dem meisterhaften Zusammenspiel, wie an den Solovorträgen seine helle Freude haben. — Der Geiger Stefan Renée Adler ist technisch schweren Aufgaben noch nicht gewachsen. Auch sein Ton läßt Weichheit und Schönheit vermissen. — Der Pianist Guido Peters ist ein guter Musiker von dem alten Schlage, die Respekt vor den Klassikern haben und deren Werke so spielen, wie es sich gehört. Das war endlich wieder einmal Beethoven ohne „Nuancen". — Der Kammermusik-Abend, den Ludwig Breitner (Klavier) zusammen mit Robert Zeiler (Violine), Walter Cavallery (Violine), Willibald Wagner (Viola) und Ludwig Herckenrath (Cello) gab, hielt sich auf einem hochachtbaren Niveau, da alle fünf Künstler tüchtige Vertreter ihres Instrumentes sind.

Walter Dahms

Ilona Durigo's wundervolles Material ist, was richtigen Tonsitz und schlackenlose Tonbildung betrifft, zur Reife noch nicht gediehen; immerhin überragt sie die zahllosen Eintagsfliegen unter ihren Kolleginnen schon jetzt ganz erheblich. Im Vortrag erfreute sie durch angemessene Zurückhaltung in einer Bachschen Arie, ließ es aber in Beethovenschen Liedern an Wärme des Empfindens fehlen, während sie ihr Bestes in einer Gruppe Lisztscher Lieder bot. — Ellen Sarsen ließ ein auffallend schönes, volles Material hören, das von augenscheinlich intelligentem Impuls geleitet, überall da volle Befriedigung gewährte, wo die Sängerin die Stimme natürlich ausströmen ließ, und alles wäre gut verlaufen, hätte sie das Publikum nur mit ihrem ominösen pianissimo verschont; was sie hier produzierte, waren ungesunde, knitterig-dünne, vom gesangstechnischen Standpunkt aus unbrauchbare, falsch sitzende Töne, die sie, leider oft ganz unmotiviert, in krassen Gegensätzen anwandte. — An Lucie Alice Königs Gesang ist vorläufig die Stimme das Beste; diese klingt voll und üppig, während Vortrag und Aussprache noch sehr in den Kinderschuhen stecken. Mit einer sauberen Wiedergabe von Beethovenschen Variationen erfreute das Kestenberg-Trio. — Elisabeth Lee bekundete im Vortrag beifallswürdige Absichten. Ihr sonst sympathischer Mezzosopran zeigte eine Neigung zu scharfer Klangwirkung, namentlich in den höheren Lagen, die durchaus zu bekämpfen ist. — In Margarete Geller lernte ich ein vielversprechendes Gesangstalent kennen. Die junge Künstlerin sang mit geschultem Geschmack und allerdings noch nicht einwandfreier Tongebung eine Reihe schwieriger Gesänge von Wolf und Strauß. — Leistungen, die nur wenig über den Durchschnitt hinausragten, bot der Geiger Sigmund Schwarzenstein. Seine Technik ist den Anforderungen des h-moll Konzerts von Saint-Saëns noch nicht gewachsen. Sein steifer, handgelenkloser Strich ließ den Ton oft trocken und seelenlos erscheinen. — Auf der Höhe besseren Mittelguts hielt sich das, was Maria Oldenburg zu bieten hatte. Ihr hoher Sopran erklettert die höchsten Lagen vorläufig noch nicht ohne Mühe und sollte vermöge seines schmächtigen Volumens vor allen Kraftleistungen bewahrt bleiben. Viel musikalischen Geschmack scheint die Dame nicht zu besitzen, sonst hätte sie sich nicht zu so unglaublichen Tempoverzerrungen in Brahms' „Nicht mehr zu dir zu gehen" verleiten lassen. Wenigstens entschädigte sie später durch den Vortrag sehr ansprechender Lieder von E. E. Taubert. — Das Lafont-Beyer-Trio spendete als köstliche Gabe das herrliche große a-moll Trio von Tschaikowsky, nachdem es vorher einige gehaltvolle kleinere Stücke von Fr. E. Koch mit Erfolg zum Vortrag gebracht hatte, und zeigte in dieser ergreifend schönen Tondichtung sein gediegenes Können, Sauberkeit und Tonschönheit im Zusammenspiel, wie temperamentvollen Vortrag. Gegenüber diesen vollwertigen Kunstleistungen hatte die mitwirkende Sängerin Cécile Wohlen mit ihrer dünnen, schlecht sitzenden Sopranstimme und ihrer sehr mangelhaften Aussprache einen schweren Stand. — Marita Wallis und Flora Moritz ersangen sich in ihrem gemeinsamen Konzert einen sehr hübschen Erfolg. Der weich und natürlich fließende Sopran von Marita Wallis gab sein Bestes in Rossini's Mathilden-Arie aus „Tell"; das war wirklich mal bel canto, wie man ihn heutzutage selten zu hören bekommt. Nicht ganz so günstig schnitt sie in ihren Liedervorträgen ab. Flora Moritz (Alt), die in den Anfangs-

duetten und der Bruchschen „Achilleus“-Arie noch manches Unfertige inbezug auf Tongebung und Aussprache gezeigt hatte, bewältigte ihre Lieder mit viel Wärme und geschmackvollem Vortrag.
Emil Liepe

BREMEN: Zu dem 3. Philharmonischen Konzert erschienen Max Reger und Philipp Wolfrum als Solisten. Reger leitete seine Lustspiel-Ouvertüre, op. 120 und spielte im Verein mit Wolfrum Bachs c-moll Konzert für zwei Klaviere. Die Ouvertüre machte keinen allzutiefen Eindruck, wohl aber bereitete Bachs 5. Brandenburgisches Konzert für Klavier (Reger), Flöte (Fritz Bürger) und Violine (Leopold Premyslav) einen großen Genuß. — Im 4. Konzert trat für Ernst Wendel, der nach Rußland beurlaubt war, Karl Panzner als Dirigent ein. Den Glanzpunkt des Konzerts bildete das mit enthusiastischem Beifallsjubel aufgenommene „Heldenleben“ von Strauß. An den Ehren des Abends hatte auch Margarethe Ober gebührenden Anteil. — Auffallend gering an Zahl sind die Solistenveranstaltungen in diesem Winter. Unter Mitwirkung von Therese Müller-Reichel gab der einheimische Pianist Hans Heinemann ein ausgezeichnetes Konzert. Vornehmlich sprach Schuberts „Wandrer-Phantasie“ für das tüchtige Können des jungen Künstlers. Gern hörte man ferner Léon Rains und Mabel Seyton, die an ihrem zweiten Klavierabend u.a. Beethovens B-dur Sonate op. 106 spielte.
Prof. Dr. Vopel

DRESDEN: Der Mozart-Verein brachte in seiner ersten Mitglieder-Aufführung zwei hier noch unbekannte Werke zu Gehör, nämlich die sogenannte „Pariser Ouvertüre“ oder Symphonie B-dur in einem Satze von Mozart, die seinerzeit aus den in Paris aufgefundenen Orchesterstimmen rekonstruiert worden ist. Das in seinem pastoralen Anfang erst etwas befremdende Stück wird im weiteren Verlaufe echt Mozartisch und zeigt einen feurigen Schwung und einen orchestralen Glanz, die heute noch hinreißend wirken. Tiefste Eindrücke hinterließ auch die Beethovensche Musik zu dem Ballet „Die Geschöpfe des Prometheus“ in der Zusammenstellung von zehn Nummern, die Franz Lachner in den fünfziger Jahren in München bewerkstelligt, und zu der J. G. Seidl einen trotz einiger Plattheiten im ganzen recht guten verbindenden Text geschrieben hat. Diesen sprach Hugo Waldeck mit vortrefflichem Ausdruck. Die Aufführung beider „Neuheiten“ gereicht dem Orchester des Mozart-Vereins und seinem Dirigenten Max von Haken zu großer Ehre. Die Geigerin Elsie Playfair scheint technisch noch nicht genügend durchgebildet zu sein, auch entbehrte ihr Spiel der persönlichen Eigenart. — Das 3. Philharmonische Konzert brachte als Solistinnen Teresa Carreño und Sigrid Arnoldson. Die glutvolle Venezolanerin hat zwar an Kraft und Temperament nichts eingebüßt, aber ihr ganzes Spiel ist dermaßen abgeklärt und verinnerlicht, daß sie offenbar jetzt auf ragender künstlerischer Höhe steht. Dagegen kommt man bei einem Konzertauftreten der Arnoldson zu der Überzeugung, daß die Stimme an Klangreiz und tonlicher Sicherheit wesentlich verloren hat. — Eine neue Triovereinigung (Severin Eisenberger, Paul Wille und Hans von Schuch) führte sich mit ihrem ersten Abend recht vorteilhaft ein. Egon Petri begann unter starkem Erfolg eine Reihe von drei Liszt-Abenden, wozu er nach seiner mehr auf Technik als auf Zartheit und Empfindung gerichteten Begabung in virtuoser Hinsicht die volle Berechtigung hat. Wolfgang Bülau, der begabte Geiger, brachte eine wertvolle Violinsonate von Botho Sigwart und ein schönes Adagio von Th. W. Werner mit gutem Gelingen zur ersten Aufführung. — Von den Lieder-Abenden sei der von Franz Egenieff hervorgehoben, denn dieser Sänger vereint mit einer schönen ausgiebigen Baritonstimme ein angenehmes Vortragstalent, dem man nur noch etwas stärkere Charakteristik wünschen möchte.
F. A. Geißler

DÜSSELDORF: Der Musikverein trat unter Karl Panzners Leitung mit einer stimmungsvollen, feinstilisierten Aufführung der „Jahreszeiten“ von Haydn, an der sich Elfriede Goette, Groebke und Raatz-Brockmann als Solisten beteiligten, auf, brachte „Zarathustra“ von Strauß zu unübertrefflich klarer und temperamentvoller Wiedergabe und hatte in Felix Berber einen berufensten Ausdeuter der Konzerte für Violine von Mozart (D-dur) und Bach (a-moll, mit Streichorchester) gewonnen. In seinem ersten Kammerkonzert spielten die Böhmen Quartette von S. Tanejew (op. 30), Dvořák (op. 61) und Beethoven (op. 18 No. II). Das 3. Orchesterkonzert Panzners gipfelte in der wunderbaren Wiedergabe der Vierten Brahmssymphonie und bescherte als seltene Gabe die Serenade (Streichquintett in G) für Streichorchester in echt Mozartischer Auffassung. Dann absolvierten Lene Thomsen (Violine), Lisbeth Tomsen-Lentz (Klavier) und Dr. Otto Neitzel (Vortrag) den zweiten ihrer historischen Abende unter Mitwirkung von C. Lacuelle (Sopran) und des Dortmunder Streichtrios mit bestem Erfolg. — Der zweite Abend von Sofie Dahm (Klavier) brachte als besondere Glanzleistung das prächtig gespielte Quintett in A von Dvořák, zu dessen Ausführung sich die Pianistin mit dem Kölner Streichquartett vereinigt hatte. — Elly Ney trug mit dem Cellisten L. von Zweygberg die Sonaten op. 38 und 99 von Brahms vor. — Emil Sauer feierte an seinem Klavierabend einen großen Triumph vor überfülltem Saale, und der junge Peter Hansen trat mit einem umfangreichen Chopin-Abend als vielversprechendes Klaviertalent auf. — Zahlreiche kleinere Veranstaltungen fanden in den überhandnehmenden Wohltätigkeitskonzerten und Fünfuhrtees der vornehmen Welt eine beklagenswerte Konkurrenz, unter der auch der Besuch der Kammerkonzerte empfindlich zu leiden hatte. Es wäre an der Zeit, dieser Unsitte dadurch ein Ende zu bereiten, daß die Presse es ablehnte, derartige, unter dem durchsichtigen Deckmantel der „Nächstenliebe“ arrangierten Unternehmen kritisch zu beurteilen, oder ihre Erwähnung von der ausschließlichen Mitwirkung von Berufsmusikern gegen Entschädigung abhängig machte.
A. Eccarius-Sieber

FRANKFURT a. M: Von unseren beiden großen gemischten Chören brachte der „Rühlsche Gesangverein“ Otto Taubmanns vielgerühmte „Deutsche Messe“ zur hiesigen Erstaufführung. Sie sprach als überaus kunstreich

gewobenes Werk an; doch vermißte man tiefere Eigenart und einheitliche Gestaltung, trotz verschiedener Ansätze dazu. Der äußere Erfolg war sehr erfreulich: der anwesende Komponist wurde mehrmals hervorgerufen; doch hatte die Aufführung des tüchtigen, stimmenfrischen Vereins und sicherer Knabenchöre unter der temperamentvollen Leitung von Karl Schuricht auch alles aufgeboten, das recht schwierige Werk so glänzend wie möglich zum Erklingen zu bringen. Die Solisten: Olga Band-Agloda, Martha Stapelfeldt, Richard Fischer und Thomas Denys durften noch etwas sicherer sein, boten aber sicherlich ihr Bestes. — Kurze Zeit darauf brachte der Cäcilienverein Liszts 1855 komponierte „Graner Messe“ 1911 zur ersten hiesigen Aufführung! Sie war unter Willem Mengelberg's bewährter Führung wohlgelungen, berührte aber, trotz ihrer konzisen, klaren Struktur und glanzvoll-gläubigen Empfindung, anscheinend noch ganz fremdartig, weil man den eigensten Stil eines der gütigsten, echtesten Menschen und bedeutsamsten, weitesttragenden Musiker des letzten Jahrhunderts hier kaum kennt. Wo blieb sein früher eingeführter „Christus“, seine „Heilige Elisabeth“, der „13. Psalm“? Zur „Graner Messe“ hatte man ein Werk gestellt, das hierhin durchaus nicht paßte: das Brahmssche „Deutsche Requiem“. Die trefflichen Solisten dieses Konzertes, in dem sich Chor und Orchester gleichfalls bestens bewährten, waren: Anna Kämpfert, Maria Philippi, M. Römer und H. C. van Oort. — In den letzten Museumskonzerten dirigierte Mengelberg mit schönem Erfolg die fesselnd gearbeiteten Variationen Elgar's über ein eigenes Thema, Tschaikowsky's stets gern gehörte Fünfte Symphonie, Arensky's feinfarbige Streichorchester-Variationen über ein Thema Tschaikowsky's und Grieg's Ouvertüre „Im Herbst“ (konzipiert nach seinem Lied „Im Herbststurm“). Weniger gut schien ihm die Brahmssche Erste Symphonie und Mendelssohns „Melusinen“-Ouvertüre zu liegen. Solistisch bewährte sich Fritz Kreisler als sieggewohnter Interpret sehr bekannter Konzertstücke, während sich Paula Stebel weniger Bekanntes zu feinfühligem und doch gelegentlich durchgreifendem Vortrag gewählt hatte. Sie gab auch mit dem sehr tüchtigen Geiger Robert Reitz einen ernsten, gutwirkenden Bach-Abend. — Im 2. Opernhauskonzert brachte Hans Schilling-Ziemssen gleich die „Eroica“ und die „Domestica“ an einem Abend zu recht guter Widergabe. Weiterhin gab es, als zahmeres Heldenidyll „Ein Zwiegespräch“ von Max Schillings zum erstenmal. Das vornehm-melodiöse, aber etwas gedankenarme und daher ziemlich ausgedehnte Stück, das offenbar Wagners „Siegfried“-Idyll zum Vorbild hat, wirkte wie ein Anstandsbesuch, den man gern früher wieder losgeworden wäre. Frau Gentner-Fischer, sowie die Herren Hans Lange und A. Schuyer waren die wohlaufgenommenen Solisten dieses reichlichen Abends. — In der letzten Kammermusik-Aufführung der Museumsgesellschaft erschien Sergei Tanejew, der virtuose russische Komponist, mit seinem effektvoll und pikant zubereiteten Klavierquintett op. 30, das er im Verein mit dem ausgezeichneten „Böhmischen Streichquartett“ zur sehr gewandten hiesigen Erstaufführung brachte, ohne freilich mit der erst seltsam stockenden, dann in äußerlichem Temperament sich ergehenden Komposition mehr als einen Achtungserfolg zu erringen. Auch das vortreffliche Rebner-Quartett hatte mit der Einführung eines neuen Kammermusikwerkes, des e-moll Quartetts von Paul August von Klenau, wenig Erfolg. Es ist ein widerspruchsvolles, unbefriedigendes, wenn auch sichtlich eigene Wege suchendes Werk. — Unsere größeren Männergesangvereine brachten gleichfalls, in dem rühmlichen Drange, ihr Repertoire zu verbessern oder wenigstens aufzufrischen, verschiedene Novitäten zu Gehör: der führende Lehrergesangverein (Dirigent M. Fleisch) Regers schwierige, aber gut konzentrierte „Weihe der Nacht“, mit Altsolo und Orchester, Bleyles natürlicher ansprechenden, stimmungsvollen Chor „Ein Harfenklang“, in gleicher klanglicher Zusammensetzung; der stimmenstarke Neebsche Männerchor (Dirigent: R. Werner) Hegars neue, kraftvoll-frische „Heldenzeit“, Franz Reismanns sehr dankbaren Chor „Heimgefunden“ und Herman Hutters „Völkergebet“, sämtlich mit großem Orchester; der Liederkranz (Dirigent: Fr. L. Limbert) Regers ziemlich maßvolle „Hymne an den Gesang“, und der Schulersche Männerchor (Dirigent: G. Trautmann) Kempters diffizilen, schwungvollen a cappella-Chor „Mein Moselland“. Alle diese gut gesetzten Männerchöre, die nach Möglichkeit das in den Farben begrenzte Gebiet zu erweitern suchen, gelangen ausgezeichnet. Von den Solisten dieser stark besuchten Konzerte sind Anna Erler-Schnaudt, Ejnar Forchhammer-Adolf Müller, Herr und Frau Senius, Frau Fredrich-Höttges, Karl Friedberg, Frau Schmidt-Illing und die „Frankfurter Bläser, Vereinigung“ namhaft zu machen, die sich mit allen Ehren behaupteten. — In kleineren eigenen Konzerten führten sich gut ein: Elisabeth Ohlhoff als reich beanlagte, poesievoll vortragende Sängerin, die neben Bekanntem und seltener Gehörtem fünf Gesänge des geschickt sie begleitenden Alexander Schwartz zu Gehör brachte, die gut gemacht sind, aber nicht aus innerem Zwang konzentriert ansprachen; Franz Egenieff, ein mit schöner Stimme begabter, italienischer Schule zustrebender Baritonist; Alfredo Cairati, ein deutschem Ausdruck noch nicht ganz nahestehender, guter Pianist; Gustav Havemann, als sympathischer, wenn auch nicht gerade temperamentvoller Geiger; ferner die ein starkes Temperament und großzügige Technik offenbarenden jungen Pianisten Maurice Dumesnil und Bruno Helberger, die rassige Alice Ripper, die besonders mit Liszt brillierte; die sehr begabte, in romantischer Kunst am besten ansprechende Germaine Schnitzer; und Janina Lada, die freilich wenig Erfolg hatte. Theo Schäfer

KÖLN: Im Gürzenich hatte man einen Französischen Abend insofern, als das 3. Abonnementskonzert von französischen Komponisten und einer Pariser Sängerin bestritten wurde, während am Dirigentenpulte der einheimische grunddeutsche Orchesterleiter waltete. Die reizvolle a-moll Symphonie (No. 2) von Saint-Saëns, das pikante Scherzo „Fee Mab“

aus „Romeo“ von Berlioz, und die klangprächtigen Variationen aus César Franck's d-moll Symphonie übten, unter Fritz Steinbach trefflich ausgeführt, hübsche Wirkung aus. Das gleiche kann von Debussy's mit „Iberia“ bezeichneten, im wesentlichen ebenso unschönen wie bizarren Orchester-Tonbildern nicht behauptet werden; sie erweckten bei einem Teile der Konzertbesucher unbeabsichtigte Heiterkeit, bei einem andern bedenkliches Kopfschütteln, mit dem Endergebnisse, daß schwachen Beifallsversuchen lebhafte Opposition die bündige Antwort gab. Aurore Marcia von der Großen Oper, die sich als Sängerin der Gounod'schen Sappho-Strophen (nach Augier) sowie dreier Romanzen von R. Hahn und H. Duparc vorstellte, hat keine Konzertsaalreife, wenigstens nicht im Sinne anspruchsvollerer deutscher Institute; sie hat eine sehr große schöne Mezzosopranstimme und kann ganz auffallend wenig. Im 4. Gürzenich-Konzert erzielte Hugo Heermann mit seiner herzerfreuend edlen und glanzvollen Wiedergabe des Mozartschen Violinkonzerts D-dur enthusiastischen Beifall. Weiter hörte man von Mozart das Offertorium „de venerabili sacramento“ und das Graduale für vierstimmigen Chor, Streichorchester und Orgel, dann Gustav Mahlers Zweite Symphonie, die begreiflicherweise sehr gefiel, übrigens vom Orchester unter Steinbachs Führung recht eindrucksvoll vermittelt wurde.

Paul Hiller

LEIPZIG: Von Orchesternovitäten der letzten vier Wochen sind zu erwähnen: eine reizend frische Orchestersuite (Ländliches Fest) von Georg Göhler (Musikalische Gesellschaft) und am gleichen Abend Camillo Horns bereits mehrfach erfolgreiche farbensatte f-moll Symphonie. Ein Orchester-Kompositionsabend des Norwegers Haarklou brachte Gediegenes der älteren romantischen Richtung. Als Pseudonovität wirkte „Beethovens Jugend-Symphonie“ unter Winderstein, wie schon gemeldet, sehr günstig. Im Gewandhaus entzückte Mozarts selten gehörtes Divertimento in D (Köchel 131) für Streicher, drei Holzbläser und vier Hörner — ebenso im folgenden Konzert Haydns Oxfordsymphonie mit dem herrlichen Adagio. — Unsere großen Vereine betätigten sich rühmlich: die Singakademie unter Wohlgemuth mit Piernés „Kinderkreuzzug“ in feinster Zusammenstimmung des großen Klangkörpers; der Riedelverein (Göhler) mit Liszts „Christus“ in farbenprächtiger und hinreißender Gestaltung von Chor und Orchester; der Bachverein in der Thomaskirche (Straube) mit Bachs Hoher Messe — Max Seiffert vorbildlich am Cembalo —; außerdem war auch das Soloquartett: Bruhn-Leisner-Nietan-Weißenborn von einer seltenen Vorzüglichkeit. Gewandhaus-Chor- und -Orchester unter Nikisch gaben im 2. Lisztkonzert farbenprächtig die „Glocken des Straßburger Münsters“, mit Kase als prachtvollem „Satan“, und die Prometheusmusik (Ouvertüre und acht Chöre). Der Philharmonische Chor (Richard Hagel-Braunschweig) erfreute mit dem Windersteinorchester durch eine wahre Prachtaufführung vom Vorspiel zu Pfitzners „Rose vom Liebesgarten“, mit Hans Spies-Braunschweig als brillantem Baritonsolisten, der auch in Bleyles „Lernt lachen“ mit B. Grimm-Mittelmann vom hiesigen Theater den Solopart vorzüglich vertrat. Jeder der vier in sich geschlossenen Sätze sprach durch den ganz hervorragenden Gehalt an Können, echt musikalischer Phantasie, musikpoetischer Architektonik und Stimmungsmalerei in hohem Maße an. Im Fortgang der Streichquartett-Serien stand künstlerisch in allererster Linie, ebenso nach der Wirkung auf die Hörer, leider nicht nach ihrer Anzahl, der Novitätenabend des Rebner-Quartetts mit Schönbergs „Verklärter Nacht“, seinem hier vorher noch nicht gehörten über alle Beschreibung herrlichen Streichsextett (durch die Herren Keiper trefflich vervollständigt), Sekles' köstlichem Quartett-Divertimento und Mandls klangschönem Klavierquintett. Ihm reihte sich an Wirkung eine Matinee der Petersburger an, mit russischem Programm: Tanejew, Glière, Tschaikowsky, während desselben Sergei Tanejew Klavierquintett bei den Böhmen und der mit durchaus solistischer Pracht vortragenden Teresa Carreño mehr äußerlich wirkte. — Die Herren Schmuller und Kreutzer spielten mit lebhaftem Erfolg Joseph Haas' h-moll Violinsonate, die beim Tonkünstlerfest 1909 durch ihren echt musikalischen Gehalt so sehr gefiel. — Das Trio Elly Ney-Hoogstraten- v. Zweygberg erregte in einem Brahmsabend das Entzücken der Kenner. Mit Scheinpflugs Violinsonate Werk 13 hatten Mina Rode und Erika Binzer großen Erfolg. — Von Virtuosen sind zu nennen: Klavier: Lamond mit einem Beethovenabend, prachtvoll disponiert; der geniale Severin Eisenberger; Mark und Elsa Günzburg auf zwei Klavieren; Sandor Vas. Violine: Flora Field; Stefi Geyer mit dem mustergültigen Vortrag von Karl Goldmarks Konzert in der Musikalischen Gesellschaft; im Philharmonischen Konzert Alfred Wittenberg (Beethovenkonzert); im Gewandhaus Arrigo Serato (Bachs E-dur Konzert, leider ohne Continuo). — Erfolgreiche Liederabende gaben u. a. Tilly Koenen, Elisabeth Ohlhoff, Angelika Rummel, die alle drei mit Glück für gehaltvolle Lieder von Alexander Schwartz eintraten.

Dr. Max Steinitzer

MAGDEBURG: Erfreulicheres als über die Oper ist von unserem Konzertwesen zu berichten. Hier wird viel, sorgsam und echt künstlerisch gearbeitet. Über einer Lisztfeier in der St. Johanniskirche lagen die Weihen Lisztscher Kunst; man führte die „Graner Messe“ auf. Prof. Kauffmann mit dem Reblingschen Kirchengesangverein hatte den Mut besessen, dieser Kirche, die sich bisher so gut wie ablehnend gegen die Werke romanischer Kirchenmusik verhalten hatte, diese „Missa solemnis“ zuzuführen. Es kam unter ihm, mit dem städtischen Orchester und den Solokräften Elisabeth Ohlhoff, Maria Seret-van Eyken, Ant. Schumann, H. Arlberg und E. Weidenhagen zu einer ganz ausgezeichneten und im höchsten Grade packenden Wiedergabe des sublimen Werkes. Da war wohl während dieser Stunden des Totensonntags niemand im dichtgefüllten Gotteshause, der sich durch die Wirkung dieser Musik nicht in jene Sphären hätte emportragen lassen, in denen die Sterne leuchten und die Welt versinkt mit ihrer Plage, mit ihrem

Schmerz und Leid. In dieser Musik ist weder etwas Weltliches noch etwas Katholisches, wie manche Elferer meinen, ist allein jenes holde Wunder des Klanges, das über alle Religionen der Welt hinaus, wenn es mit frommem Herzen in den Dienst des unfaßbar Ewigen gestellt wird, eine Religion ganz allein für sich bedeutet. Und wer wollte leugnen, daß in diesem Werke, das einst in schwerer geistiger und Herzensnot entstand, nicht diese Frömmigkeit enthalten wäre? „Ich habe mir das Werk nicht erarbeitet, sondern erbetet," sagte Liszt einst; und von diesem heißen Ringen um musikalische Offenbarung ist jeder Takt ein lebendiger Zeuge. — Im letzten Konzert des „Kaufmännischen Vereins" spielte Flesch Bach, Lotti, Leclair, sowie Pugnani-Kreisler; im vorletzten hatte Prof. Brandes mit seinen Leipziger Paulinern einen starken künstlerischen Erfolg; das nächste Konzert dirigiert Steinbach. Im letzten Symphoniekonzert der städtischen Kapelle im Stadttheater unter Krug-Waldsee, die sich auch auf einwandfreier Höhe halten, trat Frida Kwast-Hodapp auf mit einem Beethovenprogramm. Max Hasse

MANNHEIM: Die 2. Akademie brachte Haydns B-dur Symphonie, op. 98 und Beethovens Zweite, also keine Überraschungen. Gertrude Förstel sang Mozart, Bach, Spohr und Lotti mit leichtbeschwingter Stimme und großer Kunst. Die 3. Akademie war französischen Meistern gewidmet: Paul Dukas (Ouvertüre „Polyeukte") und Claude Debussy („Iberia"). Die beiden Novitäten interessierten sehr, die Ouvertüre befriedigte mehr als die exzentrische Symphonie über spanisches Volksleben. Emile Sauret, der einst so glänzende Geiger, spielte ein Konzert von Lalo und ein Andante-Caprice eigener Komposition. — Die Vereinskonzerte kommen als überschwemmende Hochflut. Im Philharmonischen Verein, dessen Orchester Raimund Schmidpeter dirigiert, spielte Willy Burmester und debutierte der Brüsseler Tenor Leon Laffitte. Der Musikverein unter Artur Bodanzky brachte mit Solisten vom Hoftheater „Fausts Verdammung" von Berlioz zur Aufführung, der Lehrergesangverein unter Carl Weidt hatte mit „Rinaldo" und der „Rhapsodie" von Brahms, sowie mit je einem Chore von Hans Wagner („Werden") und Richard Wetz („Gesang des Lebens") einen solch durchschlagenden künstlerischen Erfolg, daß das Konzert zu Wohltätigkeitszwecken wiederholt wurde. Emil Pinks und Anna Erler-Schnaudt sangen hervorragend. — Ein sehr gewähltes Publikum fand sich zum Liederabende Milly Hagemanns ein. Klavierabende gaben Otto Voß, Frederic Lamond und Elly Ney, diese mit dem Cellisten von Zweygberg. Der Konzertverein brachte das Rosé-Quartett und die „Böhmen" hierher; mit Erfolg debutierte auch das neue Trio Lederer-Hesse-Müller. Eine Liszt-Feier veranstaltete der Richard-Wagner-Frauenverein und die Hochschule für Musik. Diese brachte in einem anderen Konzert Kompositionen des Landgrafen Alexander Friedrich von Hessen zur Aufführung, wobei Carl Müller und Willy Rehberg die ganz ungewöhnlich schwierige Cello-Sonate vortrefflich spielten. K. Eschmann

MÜNCHEN: Der Monat Dezember brachte mit der Nähe des Weihnachtsfestes schon ein merkliches Abdämmen der Konzertflut. Die Musikalische Akademie (Konzertvereinigung der Mitglieder des Hoftheaters) feierte ihr 100jähriges Bestehen mit einer schönen Aufführung von Beethovens IX. Symphonie unter Leitung von Franz Fischer. Im Abonnementskonzert des Konzertvereins hörte man unter Ferdinand Löwe die Lustspiel-Ouvertüre von Reger, die wenig Eindruck machte, das auch schon in Berlin bekannt gewordene Klavierkonzert in A-dur, op. 21 von Walter Braunfels, dessen empfindungstiefer langsamer Satz am stärksten wirkte, und eine herrliche Aufführung der VII. Symphonie Bruckners. Gastweise dirigierten das Konzertvereins-Orchester der Italiener Stefano Giglio, der Wiener Hofopernkapellmeister Hugo Reichenberger und der nicht unbegabte Alfred Feith, der als Neuheit eine „symphonische Studie" zu E. A. Poes „Verzaubertem Schloß" von Florent Schmitt brachte. Aus dem Gebiete der Kammermusik ist ein Abend des Münchner Streichquartetts (mit dem nicht nur in seinem berühmten Adagio prächtigen Streichquintett von Bruckner und dem cis-moll Quartett von Beethoven) darum mit ganz besonderem Nachdruck zu nennen, weil über ihm ein so ganz besonders glücklicher Stern leuchtete, wie es selbst bei Vereinigungen allerersten Ranges nur selten einmal der Fall zu sein pflegt. Der von der Münchner Mozartgemeinde veranstaltete Zyklus Brahmsscher Kammermusikwerke ging zu Ende und brachte gerade an den beiden letzten Abenden den Ausführenden (Rebner-Quartett, Karl Friedberg) eine triumphale Steigerung des Erfolges. Neu lernte man das Ungarische Streichquartett aus Budapest kennen, das (gerade wie das Triester) besonders mit Debussy paradierte, während die Neue Kammermusik-Vereinigung (Schmid-Lindner und Genossen) die klangschöne Serenade für elf Soloinstrumente von Bernhard Sekles und als ganz reizende Neuheit die Vogellieder aus „Des Knaben Wunderhorn" (Ein neues Federspiel) für Singstimme mit Begleitung von Kammerorchester von Walter und Bertele Braunfels brachte. Ein wirkliches Verdienst erwarb sich Heinrich Schwartz mit seinen Triogenossen Knauer und Orobio de Castro durch Aufführung des von den landläufigen Vereinigungen noch immer scheu gemiedenen Klaviertrios von Hans Pfitzner. Eine ihr gewidmete neue Klaviersonate von August Reuß spielte mit Erfolg Erika von Binzer, die sich (zusammen mit Mina Rode) auch der Violinsonate op. 30 von Ludwig Thuille bei Gelegenheit des 50. Geburtstages des verstorbenen Künstlers erinnerte. Für Enrico Bossi (Sonate C-dur, op. 117 und L. V. Saar, Sonate G-dur, op. 44) suchten die Pianistin V. Lammfromm und der Geiger E. Heyde zu interessieren, doch ohne rechten Erfolg. Der zweite Abend der Münchener Bach-Vereinigung verlief (mit den Kantaten: „Ich bin vergnügt mit meinem Glücke", „Ich will den Kreuzstab gerne tragen" und „Wachet auf, ruft uns die Stimme") nicht weniger anregend und genußreich als der erste. Martha Stern-Lehmann (Sopran), Otto Schwendy (Baß),

und August Schmid-Lindner als Maëstro al cembalo zeichneten sich dabei wieder besonders aus. Ein Konzert des Chor-Schulvereins unter Domkapellmeister Wöhrle mit schönem altmeisterlichen Programm bezeugte Ernst und Fleiß bei unzureichenden Mitteln. Die Geigerin Herma Studeny spielte zwei Solo-Violinsonaten in B-dur von Francesco Geminiani (1667—1762) und a-moll von J. G. Pisendel (1687—1755), die ihr Bruder Dr. Bruno Studeny neu herausgegeben hat. Der mit einem riesigen Reklameaufwand angepriesene Pariser Tenor Léon Laffitte erwies sich als Besitzer einer ungewöhnlich großen, aber wenig kultivierten Stimme. Überdies sind an Sängern zu nennen das Ehepaar Felix und Adrienne von Kraus, Hermann Gura (Goethe-Abend), der gänzlich ausgesungene van Dyck, die Dresdnerin Anna Schabbel-Zoder (Schillings' Glockenlieder), an Pianisten neben Germaine Schnitzer, dem jugendlichen Spiwakowski und Max Pauer die Einheimischen Ernst Riemann und Wanda von Trzaska, an Geigern Florizel von Reuter, Arrigo Serato und die kleine Smeraldina.

Rudolf Louis

WARSCHAU: Die Freitags-Symphoniekonzerte in der Philharmonie bringen immer etwas Neues und Interessantes. Von Orchesterwerken unter A. Z. Birnbaums hochtüchtiger Leitung bekommen wir abwechselnd Beethoven, Brahms, Mozart, Haydn, aber auch Richard Strauß und Debussy (zum erstenmal stimmungsvolle Nokturnen!) zu hören. Von Solisten errangen sich den größten Beifall die reichbegabten Schwestern Harrison (Doppelkonzert von Brahms) und der köstliche Künstler Fritz Kreisler (Brahms-Konzert). Zweimal spielte Raoul von Koczalski und einmal mit großem Erfolg der junge Arthur Rubinstein. — Die letzten Sonntagnachmittags-Konzerte waren dem Tschaikowsky-Zyklus gewidmet (alle sechs Symphonieen) und machten immer volle Häuser. — Im Theater konzertierte die auch hier hochgeschätzte und gefeierte Wanda Landowska in ihrem klassischen Repertoire für Klavier und Clavecin. — Am 2. Dezember feierte der hiesige Gesangverein „Lutnia“ (Dirigent H. P. Maszyński) sein 25jähriges Jubiläum.

Henryk von Opieński

WIESBADEN: Durch den Abgang unseres bisherigen Kurkapellmeisters Afferni wurde vorerst die Berufung verschiedener Gastdirigenten nötig. Unter Otto Lohses Leitung hatten wir die Uraufführung einer Tondichtung „Jugend“ von Joán Manén. Vier breit ausgeführte symphonische Sätze in einem Zug; schwere Kost; viel Straußsche Einflüsse; manch Überschwengliches — manch Unzulängliches; doch eine starke Talentprobe, namentlich in bezug auf moderne Orchestertechnik. Die Absicht, damit ein „Concerto grosso für zwei Geigen und Klavier“ zu bieten, — gelang vorbei: diese drei Soloinstrumente wirkten fast durchgängig nur als Orchesterpartieen. Auch die dichterische Idee: in der Musik den Kampf des jungen Künstlers um das rechte Ideal zu versinnlichen, schien mir verfehlt, da der Schlußsatz — der Sieg des Ideals — sich nicht wesentlich von dem Eingangssatz — der Kampf mit dem Ideal — unterscheidet. Angenehmere und freudenvollere Töne schlägt Henri Marteau in seiner „Suite für Violine und Orchester“ an, die (mit dem Komponisten als Solisten) Karl Schuricht dirigierte: auch hier glänzende Orchestration; aber mehr Klarheit in Form und Fassung als bei Manén; namentlich ein Menuettsatz und die gehaltvollen Variationen gefielen allgemein. Schuricht zeigte sich übrigens auch in Werken von Beethoven, Wagner u. A. als idealisch angelegter, doch dabei praktisch durchgebildeter Dirigent, dem nur noch mehr äußere Ruhe beim Taktieren zu wünschen bleibt. — Im Cäcilien-Verein führte G. Kogel den 100. Psalm von M. Reger auf; bei auffallend lebhaften Zeitmaßen in der Wiedergabe, war die Gesamtwirkung äußerlich genug imponierend. — Von Solisten kamen nur wenige zu Wort. Den stärksten Eindruck hinterließ Elly Ney: sie zu hören bedeutet für Musiker und Musikfreunde immer ein Fest. Sonderlich, wenn sie sich zu Brahms hinneigt: Kammermusik-Werke — teils mit dem Geiger van Hoogstraaten, teils mit dem Cellisten v. Zweygberg — und Soloklavierstücke des Meisters spielte sie wunderbar schön, „von ganzer Seele und von ganzem Gemüte“. Und so muß Brahms gespielt werden.

Prof. Otto Dorn

ZÜRICH: Das Hilfs- und Pensionskassenkonzert brachte Siegmund von Hauseggers Symphonie für großes Orchester, Chor und Orgel zur Uraufführung; der Komponist dirigierte selbst. Die Symphonie besteht aus drei Sätzen, und zwar bildet der erste Satz das Scherzo. Dem Programm hat Hausegger eine Erklärung beigegeben, wonach das dämonische Spiel der Werdelust, wie es sich im Gebirge symbolisiert, dem ersten Satz als Gedanke zugrunde liegt. Der zweite Satz enthält die Klage der Natur, denn „alles Werden ist Vergehen“. In dem Schlußhymnus des dritten Satzes „Im Namen dessen, der sich selbst erschuf“ verkündet sich des Menschen Erkenntnis seines ewigen Seins. Und dieser Gedanke des Entstehens, des Vergehens und des Ewigen wird von Hausegger in einer realistischen Deutlichkeit musikalisch illustriert, die ihresgleichen wohl vergeblich sucht. Die Musik hat in dieser Symphonie keinen Eigenwert; sie ist bloße Illustration des Programms. Ist es nun wirklich notwendig, jede kleine Idee, die nicht einmal zu einem philosophischen Rite-Doktor genügen würde, in eine gewaltig ausgedehnte formlose Form zu stecken? Wie bei vielen modernen Komponisten wird das seelische Chaos durch ein Chaos von Harmonieen dargestellt; das innere Zusammenbrechen wird durch Ton-Knalleffekte illustriert; das halte ich für künstlerische Trivialität. Aus der ganzen Symphonie merkt man so wenig ein musikalisches Müssen heraus; beinahe überall erkennt man das völlig bewußte große Wollen des Künstlers, das zwingt einem Respekt ab, aber wirklich erhebend wirkt es kaum je. Das musikalisch Wertvollste an der Symphonie scheint mir der Anfang des zweiten Satzes: die Totenklage. Das Orchester, der Gemischte Chor und der Lehrergesangverein Zürich boten ihr Bestes.

Dr. Berthold Fenigstein

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Beethovens Jugendsymphonie, über die ihr Entdecker, Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Fritz Stein, in diesem Heft Eingehendes berichtet, illustrieren wir durch zwei Faksimiles, nämlich die Aufschrift auf den Stimmen der ersten und zweiten Violine und des Violoncells und durch den Anfang der Originalstimme zu Violino I. Die Frage, ob die Schrift von der Hand des jugendlichen Beethoven stammt, schlägt ins Gebiet der Graphologie. Um unseren Lesern Gelegenheit zu geben, selbst Schriftvergleiche anzustellen, fügen wir als drittes Blatt die Nachbildung vom Adagio aus dem Bonner Klavierquartett in C-dur (später verwendet in der Klaviersonate f-moll aus op. 2) bei. Man kann die Niederschrift des letzten Stückes kalligraphisch nennen, bedenkt man, wie des Meisters Handschrift in den späteren Jahren ausgeartet ist.

Das letzte dieser drei Autogramme entnehmen wir dem fast unerschöpflichen Bildermaterial, mit dem Paul Bekkers monumentales Beethoven-Werk geschmückt ist. Auch die folgenden Abbildungen stammen sämmtlich aus dieser bedeutungsvollen Quelle.

Die Beethoven-Porträts von Bedeutung hat „Die Musik" im Lauf der ersten Dekade so ziemlich alle vorgeführt; was noch an bemerkenswerten Bildern zu Beethovens Lebzeiten entstand, ist demnach ein nur noch kleiner Rest; hiervon legen wir eine Nachbildung der würdevollen Kreidezeichnung von Stefan Decker vor. Etwas Geheimrätliches liegt über dem Kopf wie über der fast eleganten Kleidung des Dargestellten, wohl auch ein Stück Leben. Die Figur des schreitenden Beethoven nach der Zeichnung von Josef Daniel Boehm (aus den Jahren 1822—1825), weniger gelungen als die bekanntere von J. P. Lyser, hat als Augenblicksstudie den Reiz der Wahrhaftigkeit für sich. Die von Johann Danhauser abgenommene Totenmaske, der man mit Recht weit seltener begegnet als der von Franz Klein über dem lebenden Kopf 1812 gefertigten Maske, ist das letzte Dokument für die Gesichtsbildung des Meisters.

Der Streit um die Unsterbliche Geliebte geht weiter. Unser Bilderteil kann zur Klärung nichts beitragen, wohl aber die eine der Kandidatinnen den früher veröffentlichten Porträts der Giulietta Guicciardi und Therese Brunswick hinzufügen, nämlich Amalie Sebald. Das Bild dieser Freundin Beethovens ist bisher ganz unbekannt geblieben. Ein Porträt der noch als „unsterblich" aufgestellten Magdalene Willmann zu erreichen, war bisher leider erfolglos.

Der k. k. Redoutensaal in Wien, den Beethoven während eines Maskenballs kennen lernte, der ihm also ungefähr so ins Auge getreten sein muß, wie ihn unser Stich von Joseph Schütz zeigt, erinnert an des Meisters Akademieen in diesem ehrwürdigen Empireraum der Kaiserstadt. Mit einer dieser Akademieen hängt eng zusammen die Nachbildung des Entwurfs einer Danksagung für das Intelligenzblatt der Wiener Zeitung. Auf dem Schriftstück hat sich Beethoven einer so tadellosen Handschrift befleißigt, daß eine „Übersetzung" entbehrlich ist. Es handelt sich um jene denkwürdigen Aufführungen der „Schlachtsymphonie" im Redoutensaal, die dem Meister wahrhaft rauschende Erfolge eingebracht haben. Seine Dankbarkeitsgefühle erstrecken sich auf die tapferen Helfer Schuppanzigh, Salieri, Spohr, Mayseder, Hummel und Mälzel; doch vergißt er, der Mitwirkung des jungen Meyerbeer, Rombergs, Moscheles' und des Kontrabassisten Dragonetti zu gedenken, die ebenfalls zum feurigen Gelingen beigetragen haben. Das Original verwahrt die Musikabteilung der Königlichen Bibliothek in Berlin und wird wohl nur einem kleinen Teil unserer Leser bis jetzt zu Gesicht gekommen sein. Auch das nächste Blatt, das in noch schönerer Handschrift gegeben ist und von einem unverkennbaren Hang zu einem wirkungsvollen Arrangement der Schriftzeilen zeugt, nämlich die Widmungsseite der Neunten Symphonie an König Friedrich Wilhelm III. von Preußen, ist im allgemeinen unbekannt geblieben. Den Schluß der diesmaligen Serie bildet das Dokument, das den letzten künstlerischen Willen des mit dem Tode ringenden Meisters darstellt: die letzten Noten mit der von Anton Schindler beigegebenen Beglaubigung.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster

Berlin W 57, Bülowstraße 107 I

Sinfonia
Adagio

Violino Primo

EINE JUGENDSYMPHONIE BEETHOVENS
ANFANG DER ERSTEN SEITE DER ORIGINALSTIMME ZU VIOLINO I





ADAGIO AUS DEM BONNER KLAVIERQUARTETT IN C
(später verwendet in der Klaviersonate f-moll op. 2 No. 1)

Für das Intelligenzblatt der Wiener Zeitung
mit lateinischen lettern zu drucken einmahl. 1813.

Ich halte es für meine Pflicht allen den verehrten mitwirkenden Gliedern der# am 8ten und am 12 Dec. gegebenen Academie+ für ihren bey einem so erhabenen Zweck dargelegten Eifer zu danken. (Es war ein seltener Verein vorzüglicher Tonkünstler, worin ein jeder einzig durch den Gedanken begeistert, mit seiner Kunst auch etwas zum Nutzen des Vaterlandes beytragen zu können, ohne alle Rangordnung auch auf untergeordneten Plätzen zur vortrefflichen Ausführung des ganzen mitwirkte.) Wenn Hr: Schuppanzigh an der Spitze der ersten Violine stand, und durch seinen feurigen ausdrucksvollen Vortrag das Orchester mit sich fortriß, so scheute sich ein Hr: Obercapellmeister Salieri nicht den Takt der Trommeln und Canonaden zu geben; Hr. Spohr und Hr. Mayseder, jeder durch seine Kunst der obersten Leitung würdig, wirkten an der zweiten und dritten Stelle mit.# (Mir fiel nur darum die Leitung des ganzen zu, weil die Musik von meiner Composition war; wäre sie von einem andern gewesen, so würde ich mich eben so gern, wie Hr: Hummel an die große Trommel gestellt haben, da uns alle nichts als das reine Gefühl der Vaterlands=

\+ zum besten der ~~[illegible]~~ in der Schlacht bey Hanau invalid gewordenen Kaiserl. östrr. und Königl. bairischen Krieger

\# u. Hr: Siboni u. Giuliani standen gleichfalls an untergeordneten Plätzen.—

ENTWURF EINER DANKSAGUNG BEETHOVENS FÜR DAS INTELLIGENZBLATT DER WIENER ZEITUNG 1813
Blieb unveröffentlicht

(DIE BEIDEN LETZTEN SEITEN DER DANKSAGUNG BEETHOVENS)

Sinfonie

mit Schluß-Chor über Schillers Ode: „an die Freude"

für großes Orchester, 4 Solo und 4 Chor-stimmen,

componirt und

Seiner Majestät dem Könige von Preußen

Friedrich Wilhelm III

in tiefster Ehrfurcht zugeeignet

von

Ludwig van Beethoven

125tes Werk

DAS WIDMUNGSBLATT DER NEUNTEN SYMPHONIE



Presto

moderato

Die hier auf dieser Seite sind die letzten Noten, die Beethoven ungefähr zehn bis zwölf Tage vor seinem Tode in meinem Beisein geschrieben.

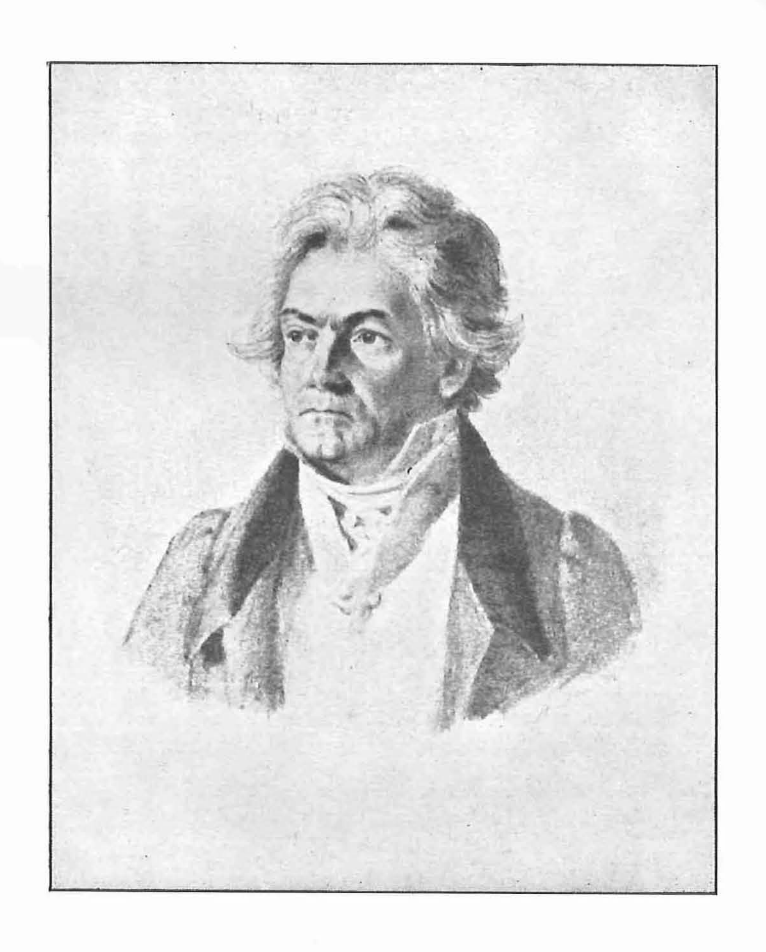
A. Schindler

BEETHOVENS LETZTE NOTEN



EINE JUGENDSYMPHONIE BEETHOVENS
AUFSCHRIFT AUF DEN STIMMEN DER I. VIOLINE, DER II. VIOLINE UND DES VIOLONCELLS





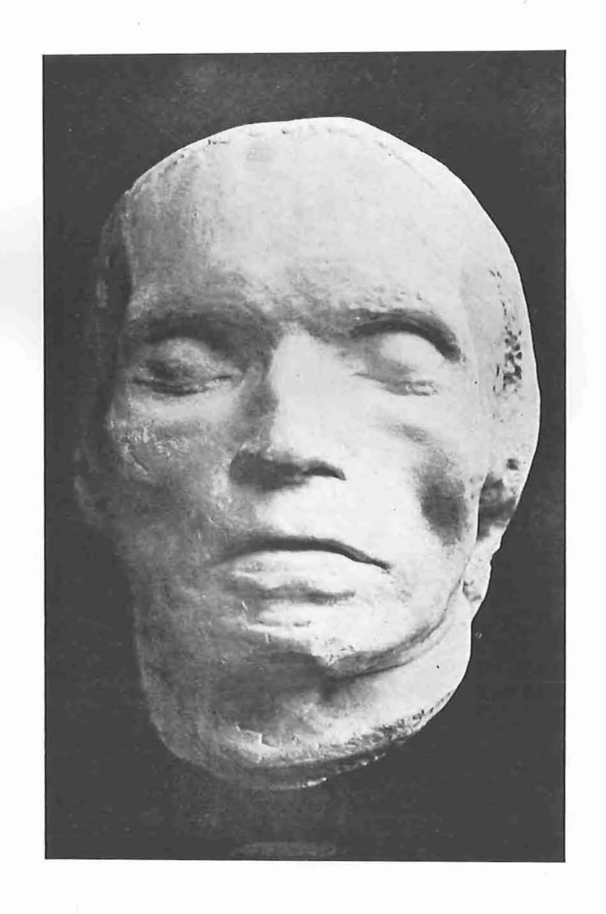
BEETHOVEN
KREIDEZEICHNUNG VON STEFAN DECKER
etwa 1826





DER SCHREITENDE BEETHOVEN
ZEICHNUNG VON JOSEF DANIEL BOEHM
etwa 1822—1825





BEETHOVENS TOTENMASKE
VON JOHAN DANHAUSER





AMALIE SEBALD
ZEICHNUNG VON C. KOLB



DER K. K. REDOUTENSAAL IN WIEN
ZEICHNUNG UND STICH VON JOSEPH SCHÜTZ



NEUE OPERN

Giacomo Puccini: „Genio allegro“ (Die Lebenslust), ein dreiaktiges musikalisches Lustspiel, Text nach einer spanischen Komödie gleichen Namens.

OPERNREPERTOIRE

Charlottenburg: Die erste für das Deutsche Opernhaus angenommene Neuheit ist ein Werk — Richard Wagners. Kurt Hösel, der Dirigent der Dresdener Dreyssigschen Singakademie, hat eine große dreiaktige Oper „Wieland, der Schmied“ vollendet, die nichts Geringeres unternimmt, als den von Wagner hinterlassenen szenischen Entwurf zu einem Musikdrama „Wieland, der Schmied“ nach der dichterischen und musikalischen Seite hin auszugestalten.

KONZERTE

Berlin: In einem populären Symphoniekonzert des Philharmonischen Orchesters (12. Dezember) kam unter Dr. Kunwalds temperamentvoller Leitung die Jugendsymphonie Beethovens, die sogenannte Jenaer Symphonie (vgl. die ausführliche Studie im vorliegenden Heft) zur ersten Aufführung in Berlin.

Coburg: Der neue Intendant des Herzoglichen Hoftheaters, Herr Holthoff von Faßmann, hat Symphoniekonzerte der Hofkapelle ins Leben gerufen. Die Leitung hat Alfred Lorenz. Das erste Konzert brachte: Gluck: Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis“ (Schluß von Wagner), Mozart: Symphonie in C-dur mit der Schlußfuge, Beethoven: „Eroica“.

Jever: Der Singverein brachte das Chorwerk „Gebet“ (nach Worten von Georg Ruseler) für Solostimmen, Chor und Orchester von F. Manns zur Aufführung. Dirigent: Organist Schmidt; Solisten: Else Binneboessel, Albert Jungblut, Max Rothenbücher; Orchester: Kapelle der 2. Matrosen-Division.

Linz: Die ersten diesjährigen Veranstaltungen des Linzer Musikvereins brachten zwei interessante Uraufführungen: das ungedruckte d-moll Requiem Anton Bruckners (unter Leitung August Göllerichs) und die erste Symphonie des Florianer Chorherrn Franz Müller in D-dur (Dirigent: der Komponist). Es handelt sich um eines der wertvollsten Jugendwerke Bruckners, das im Jahre 1848 im Stifte St. Florian entstand. Wer das d-moll Requiem gehört, begreift Bruckners D-Messe, die uns den Meister bereits in seiner ganzen Größe zeigt. Das Erstlingswerk Franz Müllers, dessen Ecksätze am bedeutendsten sind, weist stark Brucknerschen Einschlag auf und zeugt von tiefem Innenleben, sowie von reichem kontrapunktischen Können.

Weißenfels: Am 8. Dezember fand hier im Stadttheater unter Leitung von Oswalt Stamm eine erfolgreiche Aufführung von „Ödipus in Kolonos“ des Sophokles mit der Musik von Mendelssohn-Bartholdy statt. Die Melodramen und den Text sprach der Schauspieler Carl Huth vom Stadttheater in Leipzig,

das Orchester bildete die hiesige Stadt- und Militärkapelle, der doppelte Männerchor bestand aus etwa 100 Sängern.

Zwickau: In seinem 43. Orgelkonzert in der Marienkirche brachte Paul Gerhardt zur ersten Aufführung: v. Mojsisovics (Acht Choralvorspiele, op. 27), Gerhardt („Totenfeier", symphonische Dichtung für Orgel). — Das 44. Konzert war dem Andenken Franz Liszts gewidmet.

TAGESCHRONIK

Aufruf für ein Meyerbeer-Denkmal in Berlin. Das Komitee erläßt den folgenden Aufruf: Auf Anregungen aus musikalischen und musikliebenden Kreisen ist im Frühjahr 1911 ein Komitee zusammengetreten, um dem Komponisten Meyerbeer ein Denkmal in seiner Vaterstadt Berlin zu setzen. Denkmäler sind Zeichen dankbarer Erinnerung, und es ist ihre eigenste Bestimmung, mehr noch als das lebendige Nachwirken die historische Bedeutung einer Persönlichkeit zur Anschauung zu bringen. Das Komitee ist davon ausgegangen, daß eine Ehrung Meyerbeers in diesem Sinne allseitig auf Verständnis rechnen darf. Die Freude an dem Schöpfer der „Hugenotten" und des „Propheten" ist trotz aller Wandlungen, die unsere Tonkunst in den letzten Jahrzehnten durchgemacht hat, im Volke nicht erloschen; was er als Vorläufer der modernen Tonkunst durch Bereicherung der Mittel und der Technik des musikalischen Dramas geleistet hat, das sichert ihm, ganz abgesehen von seiner eminenten musikalischen Erfindung und Gestaltungskraft, für alle Zeit eine Stellung unter den Großen. Berlin hat aber einen dreifachen Grund, gerade dieses Mannes vor anderen zu gedenken. Einmal ist Meyerbeer der einzige Tondichter von internationalem Weltruhm, der in seinen Mauern zur Welt kam. Schwerer noch als dieses Zufällige der Geburt wiegt der Umstand, daß er geistig in Berliner Boden wurzelte und aus einem spezifisch berlinerischen Milieu hervorgegangen ist. Endlich hat sich Meyerbeer als Generalmusikdirektor nicht geringe Verdienste um das Musikleben der preußischen Residenz erworben und durch seine Werke, die jahrzehntelang die Bühnen beherrschten, sein Andenken mit der Geschichte und der Erinnerung an eine Glanzzeit unserer Oper verknüpft. So möge denn der Ruf hinausgehen und möglichst weite Kreise zur Förderung des geplanten Unternehmens heranziehen. Denn nur so kann das Denkmal nicht allein des Meisters würdig ausfallen, sondern auch ein Zeichen werden der von jeglichem Parteigeist unabhängigen Gesinnung, mit der die heutige Kulturwelt einer geschichtlichen Größe ihre Huldigung darbringt. — Beiträge, über die öffentlich quittiert werden wird, nimmt die Deutsche Bank an allen Depositenkassen entgegen.

Neuerwerbungen der Berliner königlichen Sammlung alter Musikinstrumente. Die von Prof. Dr. Oskar Fleischer geleitete königliche Sammlung alter Musikinstrumente in der akademischen Hochschule für Musik hat auch in letzter Zeit manche Bereicherung erfahren, die diese einzigartige Samm-

lung immer weiter auszubauen gestattet. So stiftete der verstorbene Musikdirektor Emil Jahrow in Wilmersdorf eine vollständige Sammlung von Geigenteilen zur Darstellung der Fabrikation einer Violine. Da sieht man einen Holzblock, aus dem die Bretter für die Decke und den Boden geschnitten werden, zwei keilförmige Bretter, die an der dickeren Längsseite zusammengelegt sind, mit den Aufzeichnungen der Umrisse für die Decke mit den f-Löchern und den Boden. Dann folgen Decke und Boden ausgesägt und halb lackiert, die sechs Späne zur Herstellung der Seitenwände, der Zargen, ein Boden mit angesetzten Zargen, ein Holzblock zur Herstellung des Halses. Drei Hälse in ihren verschiedenen Entwicklungsstadien werden vorgeführt, acht Stege ebenso in den verschiedenen Phasen ihrer Entstehung, Späne für den Flödel, die Seele, der Saitenhalter, die Sordine und schließlich die fertige rohe Geige. Geigenbauer Albert Nürnberger in Markneukirchen schenkte als Ergänzung eine vollständige Sammlung von Einzelteilen, die die Herstellung eines Geigenbogens veranschaulichen. Zunächst ist da der Holzblock für die Stange vorhanden, dann sechs Stangen auf den Etappen ihrer Herstellung, ein Block Ebenholz für den Frosch, sieben Frösche in ihren Entwicklungsstadien, eine Perlmuttermuschel für die Einlage, die zehn daraus gewonnenen Einlagen, ein Stück Elfenbein und die daraus entstehenden Einlagen, der Haarbezug und schließlich der fertige Bogen. Die Sammlung besitzt bereits mehrere Taktstöcke von interessanter Herkunft, so die Taktstöcke Meyerbeers und Joseph Joachims. Diese Sammlung erhielt als Geschenk Prof. Dorns in Wiesbaden den Taktstock Gasparo Spontinis. Er besteht aus Ebenholz mit einem Elfenbeingriff und -knopf. Der Stock ist ziemlich dick und recht schwer. Auch der Taktstock des 1892 verstorbenen Berliner Komponisten Heinrich Dorn wurde geschenkt. Unter den Stiftungen von Musikinstrumenten fremder Völker sei ein Paar kleiner Becken hervorgehoben, wie sie zur rhythmischen Begleitung bei musikalischen Aufführungen von den Chinesen gebraucht werden; ferner ein dreisaitiges orientalisches Streichinstrument mit kürbisförmigem Schallkörper und Resonanzdecke von Pergament mit schöner Einlegearbeit. Historisch interessant ist eines der ältesten Harmoniums, das die Form eines Nähtischchens mit Fuß hat, und vor allem ein Tafelklavier mit oberschlägiger Mechanik und dreifachem Saitenbezug. Es stammt von dem berühmten Klavierbauer und Erfinder des kreuzsaitigen Pianinos, Henry Pape, 1834. Unter den Ankäufen ist auch ein vortrefflich gelungener Versuch Steinways, das alte Tafelklavier in moderner Verbesserung wieder aufleben zu lassen, wobei eine besondere Klangfülle und Tonschönheit erreicht wurde.

Eskimo-Musik. Der Begriff der Eskimos ist reichlich ebenso unbestimmt wie der der Neger. Von Negern spricht in der wissenschaftlichen Völkerkunde überhaupt niemand mehr, weil die Bevölkerung Afrikas eine Vielheit von ganz verschiedenen Stämmen darstellt. Auch in der kalten Zone haben sich gewisse Gruppen von mannigfacher Abstammung zusammenge-

funden und durch Anpassung an das grausame Klima verähnlicht. Gerade deshalb ist die Erforschung der Eskimos von besonderem Interesse. Sie wird namentlich auf der einen Seite von den Vereinigten Staaten her, auf der anderen Seite aus Dänemark betrieben. Die Kultur der Eskimos steht im allgemeinen nicht so niedrig, wie meist angenommen wird. Davon zeugt unter anderem ihre Beschäftigung mit Musik. Der bekannte deutsch-amerikanische Ethnologe Franz Boas sammelte bereits vor mehr als zwanzig Jahren neunzehn Gesänge bei den Eskimos im zentralen Teil des nördlichen Nordamerika. Dann hatte Dr. R. Stein zehn Jahre später einen noch größeren Erfolg im äußersten Norden von Grönland, bei dessen Eskimobewohnern er neununddreißig Lieder einfing. Damit aber ist der Schatz noch längst nicht erschöpft gewesen, denn jetzt haben die beiden dänischen Forscher Turen und Talbitzer noch viel mehr Material beigebracht und auch in einer neuen Veröffentlichung der in Kopenhagen erscheinenden Mitteilungen über Grönland eine vollständige Übersicht über die Eskimo-Musik gegeben. Dabei hat denn schließlich auch der Phonograph mitgewirkt, und um seine Aufzeichnungen ja für immer zu bewahren und die Urkunden dieser eigenartigen Musik vielleicht noch über das Aussterben der Eskimos hinaus zu erhalten, sind die phonographischen Platten in dauerhafte Bronze umgegossen worden, die eine Stelle in dem stattlichen Museum für Völkerkunde in Kopenhagen gefunden haben. Selbstverständlich aber sind diese Melodieen außerdem noch in Notenschrift übertragen worden, und zwar geschieht das am einfachsten in der Weise, daß sich eine hinreichend musikalische Person neben den Phonographen setzt und erst einmal die Notenfolge niederschreibt, zu welchem Zweck vor Beginn der Melodie ein in den Phonographen geblasenes a ertönt und die Tonhöhe und Tonart bestimmt. Dann wird bei einem zweiten Mal die Notenlänge und das richtige Tempo berücksichtigt. Solcher phonographischen Zeugen der Eskimo-Musik sind bisher 25 gewonnen worden, sehr viel mehr Lieder aber hat Talbitzer unmittelbar aufgeschrieben, indem er sie sich mehrmals nacheinander von einem Eskimo vorsingen ließ und dabei eine Geige zur sicheren Feststellung der Noten zu Hilfe nahm. Leider hat sich bei den Eskimos in Westgrönland gezeigt, daß ihre Musik nicht besonders „echt", sondern sehr durch europäische Einfuhr beeinflußt ist. Die dänischen Forscher waren nicht wenig überrascht, in manchen Fällen von den Eskimos fast dieselben Melodieen zu hören, die sie in den Straßen ihrer Hauptstadt als Gassenhauer kennen gelernt hatten. Immerhin scheinen einige Gruppen von Eskimos eine starke Eigenart in ihrer Musik bewahrt zu haben. Bei diesen handelt es sich meist mehr um eine Art von melodischer Rezitation. Eine Besonderheit der Eskimo-Musik besteht übrigens darin, daß beim Schluß einer Melodie die Stimme nicht sinkt, sondern gehoben wird. Die Lieder der Grönländer zeichnen sich ferner durch eine besonders eingehende Ausarbeitung der Tonfolge und des Rhythmus aus, die stets ohne die geringste Abweichung beobachtet werden.

Unbekannte Briefe Joh. Seb. Bachs. Aus Sangerhausen wird gemeldet: Die Stadt Sangerhausen besitzt vier Briefe Joh. Seb. Bachs, die vollständig unbekannt sind und bisher nirgends veröffentlicht wurden. Der Regierungspräsident hat den Verkauf der Briefe nicht gestattet, jedoch sollen sie der weiteren Öffentlichkeit zugängig gemacht werden, indem sie die Stadt dem Bach-Museum in Eisenach zur Verfügung stellen wird.

Richard Wagner-Autographen. Bei der jüngst stattgehabten Versteigerung im Leo Liepmannssohnschen Antiquariat in Berlin wurden für Manuskripte und Briefe Wagners folgende Summen erzielt: Die Korespondenz mit Louis Spohr brachte 840 Mk., mit der Sängerin Luise Meyer-Dustmann 600 Mk., Briefe an Franz v. Dingelstedt 290 Mk., Briefe an Karl Gaillard 440 Mk., fünf Briefe an die Familie Klindworth 470 Mk., ein interessantes Schreiben an die Sängerin Dem. Pogrell von geradezu klassischer Grobheit 210 Mk., ein Brief an Minna Planer 180 Mk. Ein Entwurf der Trauer-Symphonie zur Beisetzung Carl Maria v. Webers 410 Mk., das Manuskript vom Schlußchor der jüngeren Pilger aus „Tannhäuser" 615 Mk., ein Manuskript mit Skizzen zu „Siegfrieds Tod" (zwei Seiten eng beschrieben) 1560 Mk., ein Manuskript vom 1. Februar 1875 „Albumblatt" für Frau Betty Schott 2500 Mk., eine Seite (No. 77) aus der Orchesterpartitur des „Parsifal" 420 Mk.

Aus Robert Schumanns Nachlaß. Der Leipziger Firma C. G. Boerner ist es gelungen, von den Nachkommen Robert Schumanns eine Anzahl Manuskripte zu erwerben, im ganzen 24 Stücke, unter denen sich die ersten Niederschriften einiger der bedeutendsten Werke Schumanns befinden, so z. B. das Klavierquintett op. 44, ferner der vollständige „Faust", „Der Rose Pilgerfahrt" und die „Manfred"-Komposition. An Kammermusikwerken sind außer dem schon genannten Quintett noch die Klaviertrios op. 63 in d-moll, op. 80 in F-dur und op. 110 in g-moll darunter. Von den größeren Orchesterwerken sind es die zweite Symphonie in C-dur, ferner die Messe in c-moll, das Requiem op. 148 und schließlich noch eine Anzahl der berühmtesten Schumannschen Lieder, wie die Spanischen Liebeslieder und die Lieder aus „Wilhelm Meister" op. 98a, sowie 15 zum Teil noch gänzlich unbekannte Briefe Schumanns an seine Jugendfreunde.

Aus Straßburg wird gemeldet: Die Familie des elsässischen Komponisten Viktor Neßler hat dessen gesamten handschriftlichen Nachlaß an Partituren, darunter die zum „Trompeter von Säckingen" und zum „Rattenfänger von Hameln", der hiesigen Universität und Landesbibliothek als Geschenk überwiesen.

Liszt oder Kreutzer? Der Magistrat der Stadt Hamm i. Westf. plante, wie wir dem Berliner Börsen-Courier entnehmen, zwei neue Straßen nach Liszt und Lortzing zu benennen. In ihrer jüngsten Sitzung sollten die Herren Stadtväter ihre Genehmigung geben; doch es kam anders. Der Stadtverordnetenvorsteher Geheimer Justizrat Windhorst erhob Einspruch gegen den Antrag. Lortzing, so führte er aus, verdiene die Auszeichnung, „aber er begreife nicht, wie der Magistrat gerade auf Liszt komme, der zufällig vor 100 Jahren

geboren sei, wohl auch eine große Bedeutung gehabt, aber der ‚Nachwelt nichts hinterlassen' habe". Statt Liszt empfehle er Konradin Kreutzer, der „Das Nachtlager von Granada" und viele herrliche Männerchöre geschaffen habe. Auch an Flotow denke er. Außerdem würde der Name „Lisztstraße" jedesmal verkehrt geschrieben werden ... Die Stadtverordnetenversammlung unterbrach die Ausführungen ihres Vorsitzenden durch lebhafte Heiterkeit, besonders, als er äußerte, Liszt habe der Nachwelt nichts hinterlassen. Wissen denn die lachlustigen Herren Näheres von Liszt? Windhorst, der ein alter Musikkenner und Musikfreund ist, sicherlich. Für ihn gibt's aber die eine Entschuldigung, daß er dem zurückgesetzten Konradin Kreutzer zu seinem Rechte verhelfen wollte. Das geschah, indem die neue Straße einstimmig nicht Liszt-, sondern Kreutzerstraße genannt wurde.

Preisausschreiben für eine Neubearbeitung von Mozarts „Don Juan". In der Jahresversammlung des Deutschen Bühnenvereins in Berlin berichtete Generalintendant Baron zu Putlitz über den Erlaß dieses Preisausschreibens. In die Jury wurden gewählt: Ernst von Schuch, Dr. Carl Muck, Max Schillings, Wilhelm von Wymetal, Anton Fuchs, Hermann Gura, Prof. Carl Krebs, Dr. Leopold Schmidt, Dr. Otto Neitzel. Geheimrat Lautenburg hat als Mitglied der Kommission mit den Verlagsfirmen Fürstner und Ahn vereinbart, daß sie die Kosten des Preisausschreibens übernehmen. Die Partituren sollen zu angemessen mäßigen Preisen an die Bühnen abgegeben werden.

Aus St. Petersburg wird uns von unserem Korrespondenten geschrieben: Die Glinka-Preise aus dem von Beljajew gestifteten Kapital sind in diesem Jahre in folgender Weise verteilt worden: 1. der Preis von 1500 Rbl.: für das Poem „Prometheus" an A. Scriabin; 2. von 600 Rbl.: für das Poem „Die Toteninsel" an S. Rachmaninoff; 3. von 500 Rbl.: für die Ouvertüre zur lettischen dramatischen Märchendichtung „Spiriditis" an J. Wihtol, 4. von 400 Rbl.: für 14 Skizzen für Klavier zu einer russischen Fibel mit Bildern an N. Tscherepnin. — Der 23. Preisbewerb um die Beljajew-Prämie, die vom Petersburger Kammermusikverein veranstaltet wurde, hat folgendes Resultat ergeben: Der Preis (500 Rbl.) für ein Klavier-Trio in fis-moll unter der Devise „Fatum" ist Alexander Winkler zugesprochen worden.

Gustav Mahler-Stiftung. Ein Kreis von Musikern und Freunden des verstorbenen Künstlers hat zur Ehrung seines Andenkens und im Sinne seiner oft geäußerten Absichten eine Stiftung ins Leben gerufen, die talentvollen, mittellosen Musikern zur Unterstützung und zur Förderung ihres Schaffens dienen soll. An der Spitze der Stiftung stehen Alma Maria Mahler, die Witwe des Komponisten, Ferruccio Busoni, Richard Strauß und Bruno Walter.

Ein Lilli Lehmann-Heim für arme Gesanglehrerinnen. Frau Lilli Lehmann will ein Heim für arme Gesanglehrerinnen und verunglückte Sängerinnen schaffen und auch eine bedeutende Summe für eine Gesangakademie stiften, an der arme, doch entschieden begabte

Mädchen und Jünglinge ihre musikalische Ausbildung empfangen können, die sie befähigt, würdig den Kampf um die Existenz zu bestehen.

Aus Wiesbaden wird uns geschrieben: Kapellmeister Afferni aus Wiesbaden wurde zur Vertretung des erkrankten Kapellmeisters Georg Schnéevoigt nach Riga berufen und hat dort bereits eine Reihe von Konzerten des „Symphonie-Orchesters" unter lebhaftem Beifall des Publikums und ehrender Zustimmung der Kritik dirigiert.

In Dresden hat sich ein Bachverein gebildet, dessen künstlerische Leitung Königlicher Musikdirektor Professor Otto Richter, Kantor der Kreuzkirche, übernommen hat. Der Ehrenvorsitz wurde dem Präsidenten des Evangelisch-Lutherischen Landeskonsistoriums Geh. Rat Dr. jur. Böhme übertragen. Dieser neue Bachverein, der freudig zu begrüßen ist, will sich besonders den Chorwerken des Altmeisters Joh. Seb. Bach widmen und nach dem Beispiele der Neuen Bachgesellschaft gelegentlich auch Werke von bedeutenden Zeitgenossen oder von Vorgängern und Nachfolgern des Bachschen Kunstschaffens berücksichtigen. Am Bußtage veranstaltete er ein Volkskirchenkonzert in der Kreuzkirche.

Das Konzert-Bureau Emil Gutmann, das bisher seinen Sitz in München hatte, eröffnete am 1. Januar ein Zentralbureau in Berlin (W 35, Karlsbad 33). Diese Geschäftserweiterung, die durch das rasche Wachstum und Aufblühen des sehr rührigen und gut geleiteten Unternehmens bedingt war, wird wohl auch dem Berliner Musikleben seinen Stempel aufdrücken, denn der Inhaber der Firma besitzt einen guten Ruf als Organisator großer musikfestlicher und zyklischer Unternehmungen. Das Münchener Bureau bleibt neben der Neugründung unter gleicher Leitung und Firma unverändert weiterbestehen.

Der Pianist Richard Burmeister in Berlin ist vom Herzog von Sachsen-Koburg-Gotha zum Professor ernannt worden.

Fürst Leopold zu Lippe hat dem städtischen Kapellmeister Max Cahnbley in Bielefeld den Lippischen Orden für Kunst und Wissenschaft verliehen.

TOTENSCHAU

Am 6. Dezember † in Wien im Alter von 97 Jahren der Orchestermusiker Rudolf Gruber, der in seiner Jugend dem Orchester Joseph Lanners, später dem von Johann Strauß angehört hatte. „Gruber", so wird der Vossischen Zeitung geschrieben, „hat ein Tagebuch geführt, dessen Veröffentlichung vorbereitet wird; man wird darin eine Fülle von Mitteilungen aus jener, in vielen Hinsichten guten alten Zeit finden, als die wiegenden Wiener Walzer entstanden, die von ihrem Ursprungsort aus in der Folge durch die ganze weite Welt wanderten und die Menschen in allen Zonen erfreuten."

Schluß des redaktionellen Teils
Verantwortlich: Willy Renz, Schöneberg

AUS DEM VERLAG

„Die Barbarina", Spieloper in drei Akten und einem Nachspiel, von Otto Neitzel wurde u. a. von folgenden Bühnen angenommen: Dessau, Hamburg, Crefeld, Elberfeld, Dortmund. Das Buch behandelt den bekannten Stoff der berühmten Tänzerin Barbarina am Hofe Friedrichs des Großen. Zur Aufführung gelangt das Werk am 24. Januar, dem 200. Geburtstag des „Alten Fritz". Das Werk erscheint im Jungdeutschen Verlag Kurt Fliegel & Co., Berlin.

Gabriel Pierné, der Komponist des „Kinderkreuzzug" hat ein neues großes Werk: „Der Heilige Franziskus von Assisi", Oratorium in einem Prolog und zwei Teilen für Soli, Chor und großes Orchester, vollendet. Das Werk erscheint im Verlage von C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig. Die Uraufführung findet im März 1912 in Paris unter Leitung des Komponisten statt.

Die musikalische Renaissance des 19. Jahrhunderts nennt sich eine soeben bei C. F. Kahnt Nachfolger in Leipzig veröffentlichte kleine Schrift von Dr. Walter Niemann (Leipzig). Sie führt den Versuch, Geschichte und Ereignisse dieser gewaltigen Bewegung in den Rahmen der allgemeinen Kultur- und Kunstgeschichte hineinzustellen, zum ersten Male durch und will zum versöhnlichen Ausgleich, zur gemeinschaftlichen fröhlichen Arbeit der Künstler- und Gelehrtenkreise anregen, indem sie über die Licht- und Schattenseiten, sowie Zukunft und Ziele der musikalischen Renaissancebewegung an der Hand praktischer Beispiele in objektiver Weise aufzuklären sucht.

In der Ratlosigkeit, die gegenwärtig die Schreibung unserer Choräle beherrscht, tritt das Buch von Professor Dr. Carl Fuchs „Takt und Rhythmus im Choral“ ein, klare Grundsätze in überzeugender theoretischer Untersuchung entwickelnd und bestimmt die Wege weisend, auf denen dem deutschen Choral sein Charakter und seine Schönheit wiedergegeben werden kann. Was das Buch bringt, geht weit über die Grenzen des Musiktheoretischen hinaus. Seine Untersuchungen stellen die Fragen nach der Rhythmisierung des Chorals, nach der Beibehaltung oder Verwerfung der Fermate u. s. f. auf völlig neue Grundlagen und müssen daher für einen jeden, dem unser Choral und unsere vom Choral getragenen Gottesdienste lieb sind, von höchstem Interesse sein. Es wäre dringend zu wünschen, daß das Buch möglichst vielen Organisten zugänglich gemacht würde, nötigenfalls auf Kosten der Kirchenkassen. Und es ist nicht daran zu zweifeln, daß dem Verfasser unter den Lesern seines Buches alsbald eine Schar von Mitkämpfern erstehen wird, die mit ihm die Rettung des Chorals aus den Klammern einer Tradition des Irrtums auf ihre Fahne schreiben werden.

Lauenburg i. Pom., am 4. Dezember 1911.

Lic. Dr. Dibelius
Oberpfarrer.

Dieser Empfehlung schließen sich die Unterzeichneten an:

Bernh. Irrgang
Kgl. Musikdirektor, Hof- und Domorganist zu Berlin.

Pritzel
Pfarrer an der reformierten Kirche zu St. Petri-Pauli in Danzig.

E. Breest
Pastor an S. Jacobi, Lic. th., Ausschußmitglied des Brandenburgischen Kirchenchorverbandes.

Georg Brandstätter
Musikdirektor und erster Organist an St. Johann in Danzig.

Prof. Robert Schwalm
Kgl. Musikdirektor und Organist zu Königsberg i. Pr.

DIE MUSIK



HEFT 8

VERLAG SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN · W · 57

11 · JAHRG · 1912 JANUAR

Man weicht der Welt nicht sicherer aus als durch die Kunst, und man verknüpft sich nicht sicherer mit ihr als durch die Kunst.

Goethe

INHALT DES 2. JANUAR-HEFTES

DR. WALTER NIEMANN: Karl Georg Peter Grädener. Zum 100. Geburtstage des Meisters am 14. Januar

PROF. DR WOLFGANG GOLTHER, EJNAR FORCHHAMMER, KARL SCHEIDEMANTEL, PROF. ARNO KLEFFEL, OTTO LESSMANN, ADOLF GÖTTMANN, EMIL LIEPE: Zur Frage der Textvarianten in Richard Wagners Bühnendichtungen

REVUE DER REVUEEN: Zu Franz Liszts 100. Geburtstag (Fortsetzung) In- und ausländische Zeitschriften; Broschüren; Tageszeitungen

KRITIK (Oper und Konzert): Antwerpen, Basel, Berlin, Breslau, Brüssel, Dortmund, Dresden, Elberfeld, Essen, Frankfurt a. M., Genf, Hamburg, Heidelberg, Kassel, Köln, Kopenhagen, London, München, New York, Paris, Prag, St. Petersburg, Stuttgart, Weimar, Wien

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Flötenkonzert Friedrichs des Großen, nach einem alten Stich, angeblich von Chodowiecki; Karl Georg Peter Grädener; Max Zenger; Grabdenkmal Felix Mottls auf dem Waldfriedhof in München, von Fritz Behn; Grabdenkmal für Max Josef Beer auf dem Wiener Zentralfriedhof, von Fritz Zerritsch; Der Harmonium-Saal in Berlin

NAMEN- UND SACHREGISTER ZUM 41. BAND DER MUSIK

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk. Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mk. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England: Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain

Alleinige buchhändlerische Vertretung für England und Kolonieen: Breitkopf & Härtel, London, 54 Great Marlborough Street

für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York

für Frankreich: Costallat & Co., Paris

KARL GEORG PETER GRÄDENER

ZUM HUNDERTSTEN GEBURTSTAGE DES MEISTERS AM 14. JANUAR

VON DR. WALTER NIEMANN-LEIPZIG

1. Das Leben

Das Geschlecht der Grädener stammt aus Rostock.[1]) Da stand Großvater Grädeners Haus mit seinem Kolonialwarenladen als Vorposten zweier, schräg aufeinander zulaufender Straßen gar behaglich zur Schau; jede der beiden Straßen gab ihm eine Eingangstür, und Großmutter Grädener stand oft vor ratlosen Schwierigkeiten, wenn der Enkel Schar aus einem Eingang auf die Straße, rund ums Haus herum wieder in den anderen Eingang „jachterte", wie man oben sagt. Sonnabends braute sie das weit und breit berühmte Rostocker Bier und buk auch herrliche Pfannkuchen. Hier, wo man den Atem der See spürt — Großvater hatte drei Heringsfahrer — wuchs der Vater unseres Meisters, der spätere Gerichtssekretär Hermann Heinrich (geb. 1773) mit zwei Brüdern und späteren Schiffskapitänen heran, und nahm sich etwa 1805 die Tochter des angesehenen Ratschirurgus Georg Mathias Mühlenbruch, eines vortrefflichen Mannes, zur Frau. Beide straften die Temperamentlosigkeit der Niederdeutschen Lügen: sie waren leidenschaftlich, leicht aufbrausend und beide sehr musikalisch. Der Vater starb 1814, (1813?), die Mutter im nächsten Jahre, und nun stand unser kleiner vierjähriger Held allein auf der Welt mit drei Schwestern, Henriette, Sophie und Caroline. Letztere und unser Karl, die „Kleinen" genannt, tat man, da sie beim 72jährigen Großvater unmöglich bleiben konnten, samt der treuen Anntrine (Anna Katharina) in einen Wagen und setzte sie bei Tante Betty Hennings, einer gleichfalls musikalisch begabten, sanften Schwester ihrer Mutter und seit Ostern 1814 mit der strengen Doris Krumbhaar Leiterin eines Mädchenpensionats, in Altona ab, wo Karls, in seinem Künstlerleben so aufopfernde und verständnisvolle Lieblingsschwester Henriette wohl schon angelangt war. Hier blieb nun Karl mit seinem Vetter Rudolf Hennings bis zu seinem 14. Jahre und besuchte mit sechs Jahren die von Michel Andresen — seit 1826 Henriettes Gatten — neubegründete Schule.[2]) Da brach denn auch bei ihm schon der Konflikt zwischen den „Rechnungssachen", in denen der Mensch sich nach Busch Mühe machen muß, und der Musik aus. Unter der Schulbank schrieb man Noten, und der erste

[1]) Den Söhnen des Meisters, Prof. Hermann Gr.-Wien, dem feinsinnigen Komponisten und ausgezeichneten Konservatoriumsprofessor, und Fabrikdirektor Karl Gr.-Libau bin ich für vertrauensvolle Überlassung wertvollen Quellenmaterials zum ersten und zweiten Abschnitt aus der Hand von des Komponisten Nachkommen und Verwandten, sowie Herrn Prof. Julius Spengel-Hamburg, seinem einstigen Schüler, für charakteristische Aufschlüsse zu lebhaftestem Danke verpflichtet.

[2]) Sie lag anfangs in der Kleinen Mühlenstraße, dann in der Königsstraße, schließlich auf der Palmaille.

Musiklehrer, der Cellist Mattstedt, wurde, da er seinen überlebhaften Schüler richtig zu nehmen wußte, vergöttert. Denn ein kleines, eigens für ihn angefertigtes Cello mußte es sein. Klavier spielten die Mädchen im Pensionat, doch ein rechter Junge wie unser kleiner Held konnte nur ein männlicheres Instrument wählen. Weniger verstand ihn wohl die strenge Tante Doris, die oft zu dem verzweifelten Mittel greifen mußte, ihn wegen Allotrias beim Celloüben an den Stuhl zu binden.

Mit 14 Jahren kam er aufs Gymnasium zu Lübeck; da er „juristisch werden" sollte, bezog er 1832 die Universität Halle, wo ihn der Konflikt zwischen der Musik und den Collegiis bei seinem Onkel, dem Rechtsprofessor Christian Friedrich Mühlenbruch, der über Greifswald und Königsberg 1819 nach Halle gekommen war, ferner wohl auch das seitens ihrer Eltern zurückgezogene Verlöbnis mit einem geliebten Mädchen und die Angst vor Schwager Andresen und den übrigen „musikfeindlichen" Verwandten einen ebenso kecken wie für sein Leben entscheidenden Streich begehen ließ: er pfiff auf die guten juridischen Beziehungen seines Onkels und floh von Göttingen, wohin er 1833 mit ihm übersiedelt war, bei Nacht und Nebel zu Schwester Caroline nach Lübz (Mecklenburg), die ihn liebevoll aufnahm und mit Onkel und Tante Schultetus, einer Schwester seiner Mutter in Plau, vermittelte. Die Lübzer und Plauer Kleinstädter hatten, unter bezeichnenden Tipp, tipp zur Stirn, viel an ihm zu tadeln, wenn er, ein schmächtiger Bursch im Nankinganzug, allerlei Allotria auf den durchschleusten Kähnen verübte und in Plau gar eine Sonate à la Dompfaff komponierte. Zum Glück berief ihn Freund Friedrich Pacius, der Schüler Spohrs und aus Hamburg gebürtige Vater finnischer Musik, 1835 als Solocellisten nach Helsingfors. Hier, wo man erst in den Anfängen eines festen Orchesters stand, blieb er etwa drei Jahre, spielte als Solist und Quartettist und komponierte die ersten Modesachen: Alla Polaccas, Phantasieen, Variationen für Cello und Männerchöre, vorsichtigerweise als Karl Felix, wirkte auch vielleicht einmal vorübergehend in Petersburg.

Mit der Anstellung als Universitäts-Musikdirektor in Kiel zog zugleich eine glückliche junge Braut in sein Haus ein: er hatte bei einem Aufenthalt in Hamburg die musikalisch hochbegabte, leider durch Schwerhörigkeit infolge eines Nervenfiebers an beruflicher Ausübung der Musik gehinderte Schwester des Hamburger Cellisten Theodor Sack 1841 nach Kiel heimgeführt, mit der er wohl schon vor 1840 verlobt war. Hier wurde er recht eigentlich erster Besteller eines künstlerisch kargen Bodens. Das Kieler Musikleben stak damals in den allerersten Anfängen. Schwere Arbeit wurde zielbewußt von Grädener getan. Zuerst wurde Beethoven mit allen Hauptwerken nach Verdienst als fester Untergrund des neuen Kunsttempels gelegt. Mendelssohn, der damals auf der Höhe seiner Popularität stand, führte er recht eigentlich in Kiel ein, nach ihm Schumann.

Er dirigierte Konzerte, leitete einen Gesangverein, dessen Direktorium, die Herren Dr. Droysen — der Historiker und Freund Mendelssohns —, J. Michaelis — der berühmte Gynäkologe — und Dr. Valentiner ihm erst Schüler, dann liebe Freunde wurden, erfuhr die uneigennützigste Förderung von der Gattin Michaelis', einer Schwester Otto Jahns, und hielt Vorlesungen über Musik als festbesoldeter Professor des Königs von Dänemark. Ja, um rascher vorwärts zu kommen, tat er mit seiner Gattin eine — bald mangels aller geschäftlichen Talente wieder aufgegebene — Musikalienhandlung samt Leihinstitut auf. Seine hohen, auch von seinem Freunde, dem heute weitbekannten greisen Freiherrn Rochus von Liliencron freudig anerkannten Verdienste um Kiels musikalische Kultur belege des großen Mozartbiographen und (1839—42) Privatdozenten der Philologie an der Kieler Universität, Otto Jahns Zeugnis:

„Herr Musikdirektor C. F. [sic] Graedener ist mir während seines Aufenthaltes in Kiel in den Jahren 1839 bis 1842 genau bekannt geworden, und mannigfache Geschäftsverbindungen, da ich in der Direction der von ihm geleiteten Vereine für Gesang- und Instrumental-Musik mich befand, so wie anderweitige Verhältnisse haben mich in den Stand gesetzt, über seine Leistungen als Lehrer und Dirigent mir ein Urtheil zu bilden Ich kann aus voller Ueberzeugung und nach reiflicher Ueberlegung ihm in beiderlei Hinsicht das größte Lob ertheilen. Er besitzt nicht nur eine tüchtige musikalische Bildung, sondern ein bedeutendes Lehrtalent, namentlich als Lehrer im Gesange hat er eine treffliche Kenntnis der Stimmbildung, und was damit zusammenhängt sorgfältige Schonung und Behandlung des Organs, und richtige, treffende Würdigung der besonderen Individualität bewährt, nicht minder auch einen feinen gebildeten Geschmack. Da er damit einen regelmäßigen sorgfältigen Fleiß verbindet, so hat es an dem günstigsten Erfolge seines Unterrichts nicht fehlen können. Als Dirigent hat Herr Graedener mit nicht geringen Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt an einem Ort, der nur wenige und nicht hinreichende Mittel besaß. Nur durch seinen unermüdlichen, uneigennützigen Eifer, der weder Opfer noch Anstrengungen scheute, hat er die Leistungen des singenden Personals und des Orchesters auf eine ungleich höhere Stufe zu heben vermocht, und in einem ungewöhnlichen Grade das Vermögen gezeigt, den ausführenden Musikern nicht blos Eifer und Leben, sondern auch geistiges Verständniß und Schwung einzuflößen, und dadurch seine Aufführungen in eine höhere Sphäre künstlerischer Freiheit zu erheben. Otto Jahn, Dr. und Professor an der

Kiel d. 5ten Oct. 1844 Universität zu Greifswald."

Die schleswig-holsteinische Erhebung 1848 entzog ihm natürlich Amt und Gehalt, und er dachte nun ernstlich an Hamburg, wo er schon vorher von Kiel aus sich Privatunterricht gesichert hatte; vernünftigerweise hatte man den heißblütigen jungen Freiwilligen gegen Dänemark als Vater einer wachsenden Familie wieder zurückgeschickt. Nach definitiver Übersiedlung in die Hauptstadt wurde er nach Grund die bedeutendste treibende musikalische Kraft. Eine Grädenersche Akademie (1851) wurde von ihm begründet und bis 1861 geleitet, die Altonaer Singakademie durch ihn bis 1855 geführt, Bachs Matthäuspassion im Herbst 1858 unter seiner Leitung erstmalig und auf allseitigen Wunsch wiederholt in Hamburg in der Katharinenkirche mit Joachim an der Sologeige aufgeführt und manches eigne Kompositions-

konzert gegeben. Das schwer und langsam zu erwärmende Hamburg vergalt sein künstlerisches Mühen mit aufrichtiger Verehrung. Ein am Ende der ersten Hamburger Zeit ausgestelltes Diplom für ihn vom 15. Oktober 1858 unterzeichnen Hamburgs derzeitige erste Musiker: Fr. W. Grund (1791—1874), damals Direktor der Singakademie von 1819 und des Philharmonischen Vereins, C. Voigt (1808—79), der Direktor des Cäcilien-Vereins, Armbrust (1818—69), der Direktor der Bach-Gesellschaft und Organist an St. Petri; es betont ausdrücklich, daß der Scheidende sich „allgemein den Ruf eines denkenden, ernsten und strebsamen Künstlers erworben" habe, „der, allen Frivolitäten und Charlatanerien in der Musik abhold, sich die Verbreitung und Förderung der edlen klassischen Kunst als sein unverrückbares Ziel gestellt habe".

Den Scheidenden, allzeit Unruhigen, trieb es 1862 als Gesangs- und Kompositionsprofessor ans Konservatorium und (1863) Dirigent des Evangelischen Chorvereins nach Wien. Er hat sich als echter Norddeutscher dort nicht eingelebt und nur vier Jahre ausgehalten. Wohl fand er bald Freunde und Förderer: den Beethovenforscher Gustav Nottebohm, den allmächtigen Hanslick, den Pianisten Julius Epstein, die Familie von Asten, den Musikenthusiasten Franz Flatz und seine Gattin, die ausgezeichnete Altistin Ida Flatz, endlich Ferdinand Laub, der sich sehr für seine Kammermusik ins Zeug legte und nach einer Probe des Oktetts ausrief: „Die Wiener wissen gar nicht, wen sie hier haben!" Dem Konservatorium wurden seine weitblickenden Reformvorschläge lästig: er brach die Brücken ab und kehrte nach Hamburg zurück.

Man empfing ihn mit offenen Armen; ist ja die Treue der schönste niedersächsische und im besonderen speziell hamburgische Charakterzug. Man spendete ihm höchste Ehren: eine Professur am Konservatorium und das Präsidium des Tonkünstler-Vereins. Nun entstanden seine bedeutendsten Werke. Seine Freunde und hervorragenden Pianisten, Hans von Bülow und mein Vater Rudolph Niemann (1838—98), setzten sich für seine Klavierwerke ein, das rege Hamburger Musikleben brachte jedes neue Werk ungesäumt ans Licht. Der 70. Geburtstag war ein musikalischer Festtag ganz Hamburgs. Ein Jahr darauf, am 10. Juni 1883, raffte ihn, schnell und überraschend wie alles bei ihm, eine Lungenentzündung dahin.

2. Der Mensch

Den Menschen kennzeichnen in seiner, aus tief verschlossener Gemütstiefe und Güte, schroffer niederdeutscher Kürze, beißendem Witz und quecksilberner Lebendigkeit gemischten Art zwei köstliche Anekdoten: Es ist wieder mal Feindschaft zwischen den beiden, gleich hitzigen intimen Freunden Bülow und Grädener. Bülows Medaillonbild neben dem Schreibtisch hängt mit dem Holzrücken nach außen. Der Sohn will's umdrehen, der Vater packt ihn heftig am Arm: „Laß doch das Bild hängen, wie es

ist, so soll es hängen.“ „Wer ist's denn?“ „Bülow.“ „Warum hängt er denn verkehrt?“ „Weil ich den Menschen nicht sehen will.“ „Ja, aber warum nimmst du ihn denn nicht ganz weg?“ „Wegnehmen? Ne! Ich will ja sehen, daß ich den Menschen nicht sehen will!“

Ein anderes Bild führt uns nach Hamburg auf den alten Borgesch. Der Vater unterrichtet den Sohn, als eine Drehorgel vor dem Fenster ertönt. Als der Werkelmann nicht gleich auf seine Aufforderung sich entfernt, stürzt Vater Grädener in Schlafrock, Hauskappe und Morgenschuhen wutentbrannt die Treppe hinab, zur Haustür hinaus auf die Straße, packt die Deichsel und zieht Wäglein samt Organum so rasch weit weg, daß der Alte kaum folgen kann und schließlich vom erzürnten Komponisten noch den harten Tadel erfahren muß: „Übrigens ist das Ding ja ganz verstimmt!“ Worauf bedächtig der Alte: „Ach Herr, Sie sind wohl verstimmt!“ Das brach den raschen Zorn. Vater Grädener lachte herzlich und lohnte in seiner innersten Herzensgüte den Alten durch doppelt gutes Trinkgeld für allen ausgestandenen Schrecken. —

Grädeners äußeres Merkmal war die Rastlosigkeit. Man sah den Künstler nur in Windeseile unterwegs; wer ihn nicht besser kannte, nahm die kurze rasche Art, ehe er den geistvollen Humor und die innerste Herzensgüte erkannte, für Schroffheit. Nicht nur der Komponist, sondern auch der Mensch Grädener trug unverkennbare Beethovensche Züge. Dem stürmischen Charakter seines Wesens war selbst das Schlafbedürfnis untertan: er brauchte oft nur 4—5 Stunden Schlaf und arbeitete nach dem Abendessen noch bis tief in die Nacht hinein, dabei öfters im Kompositionsfeuer ganz leise Klavier spielend. Nach Tisch schlief er, und zwar sofort wenn er sich aufs Sofa legte, genau fünf Minuten, und der Wächter dieses Eilschlafes, sein Sohn Hermann, durfte den Zeiger der Uhr nicht aus dem Auge verlieren, um ihn rechtzeitig zu wecken. Eine Tasse schwarzen Kaffees, eine gute Zigarre belebte ihn rasch, und — wie ein Quirl schoß er dann aus dem Hause, um seinen vielbegehrten Unterricht zu geben. Das hinderte ihn aber nicht, daß seine Gedanken sich bei allen hastigen Bewegungen in Ruhe entwickelten, ja, daß er wie kaum ein anderer imstande war, bei passender Gelegenheit Behaglichkeit und Ruhe um sich zu verbreiten. Auf ruhige Überlegung deutet die klare, mit scharfer Logik entwickelte und doch, namentlich im Klavierstück, so erstaunlich mannigfaltige Form seiner Kompositionen, auf Ruhebedürfnis seine schwere und seltene Kunst, wirkliche Adagios zu schreiben. Wie alle echten Künstler, war er ein schwärmerischer Verehrer der Natur. Die Feierlichkeit eines sonnevergoldeten Sonntagmorgens, die Erhabenheit tiefster Waldesstille hat sein junger Sohn damals durch sein Wort, seine Ergriffenheit — das Zeugnis eines tiefen Gemütes — empfinden gelernt.

So war er beweglich und ruhig zugleich; die Umwelt sah freilich nur

seine unruhige, rastlose Lebendigkeit, unterstand seinem sprühenden Witz, fühlte seinen glänzenden Geist, seine vielseitige Bildung. „In der Geschwindigkeit, mit der er seine Meinungen hervorsprudelte, lag nicht nur etwas Originelles im Sinne des Drolligen, sondern etwas Urwüchsiges mit der Überzeugungskraft der unbedingten Ehrlichkeit.“ (Julius Spengel.) Mit seiner Gattin, seinen Kindern lebte Grädener menschlich und künstlerisch in voller Harmonie. Von seinen Schwestern blieb ihm die verständnisvolle und aufopfernde Henriette besonders lieb. Sie hat ihm in den schwierigsten Lebenslagen mit Rat und Tat beigestanden, sein volles Vertrauen und unbegrenzte Verehrung besessen. Eine großherzige und charaktervolle Persönlichkeit, war sie so klug und fast männlich an Charakterstärke und scharfer Logik des Denkens, wie allzeit gütig und hilfsbereit gegen ihren, in seiner künstlerischen Bedeutung voll von ihr verstandenen Bruder.

3. Der Künstler

Der Komponist Karl Grädener war der bedeutendste norddeutsche Nachromantiker kontrapunktischer Richtung, zugleich der bedeutendste Komponist, den Hamburg in jener Zeit besaß.[1]) Bedeutend namentlich in der Kammer- und Klaviermusik wie im einstimmigen und Chorlied, und hier ist das Feld seiner Tätigkeit, dessen Blüten und Früchte auch heute noch zum guten Teile nicht ganz vergessen sind.

Grädeners Musik kündet eine bis zu gelegentlicher Schroffheit knorrige, kraftvolle und in allem, auch im Mangel an künstlerischer Sinnlichkeit, an Glut der Farbe, des Klanges, echt norddeutsche Natur. So fehlt ihr auch das stolze niederdeutsche Unabhängigkeitsgefühl nicht. Sie ist ehrlichen Zorns, energischer Abwehr fähig und der Komponist kann dann dreinschlagen, daß man sich fürchten muß. Schumann würde Grädener einen Beethovener genannt haben. In der Tat steckt in seiner gesamten Musik ein deutlicher Zug Beethovenscher Größe und Gefühlstiefe, Beethovenschen Barocks, die sich in seinen Tanzformen zu wildem Humor verstärken kann. Aus seiner Kunst spricht ein ganzer, kantiger und schneidiger Verfechter seiner künstlerischen Überzeugungen, der sich nichts leicht gemacht hat. Man wird sie leicht spröd, herb, bizarr, wenig anmutend, ja gelegentlich schrullenhaft nennen, wenn man Farbe und Weichheit über Geist und scharfe, charaktervolle Zeichnung stellt. Insoweit auch mit Recht, als der Melodiker und Erfinder meist dem Gestalter und Zeichner,

[1]) Die Literatur über unsren Meister ist gering: kurze (anonyme) Skizzen in den von Karl Gutzkow herausgegebenen „Unterhaltungen am häuslichen Herd“, 3. Bd., No. 37, in den von Hugo Pohle herausgegebenen „Hamburger Signalen“, II. Jahrg., No. 5 (5. Dezember 1889) als Auszug des H. G. (Hermann Grädener) gezeichneten Artikels in der „Allgemeinen Deutschen Biographie“, Bd. 49, S. 500—504, vom Verfasser dieser Zeilen in der „Allgemeinen Musikzeitung“ vom 5. Juli 1901 und im „Türmer“ (Mai 1911).

dem Meister einer ganz außerordentlichen, an Sebastian Bach herangereiften Kontrapunktik, einer wundervollen Stimmführung unterlegen ist.

In einziger Weise paart sich mit dem oft beißend ironischen und sarkastischen Beethovenianer der phantastische Schumannianer. Der noch seine Jugendwerke beherrschende Mendelssohnsche Einfluß, dessen leise Spuren sich bis in seine letzten Schöpfungen hineinziehen, weicht bald ganz dem Schumannschen. Grädener baut nicht nur die Schumannsche Klavierminiatur mit erstaunlicher Freiheit und Vielgestaltigkeit in Form und Metrik weiter aus, liebt nicht allein gleich Schumann das poetische Motto, sondern weiß auch wie jener mit besondrem Glück einen edelresignierten volkstümlichen Ton anzuschlagen.

Daneben ist der seiner ernsten Natur so gut entsprechende Einfluß von Brahms, mit dem er übrigens in den Wiener Jahren zusammenlebte, unverkennbar, wenngleich man sich freilich doch sehr hüten muß, das und jenes als Brahmsisch zu bezeichnen, was nur die musikalische Ausprägung gleicher niederdeutscher Stammeseigenart ist. Denn norddeutsch-niederdeutsch ist Grädeners Musik durchaus. Man sieht das nicht nur äußerlich an der Wahl norddeutscher Heimatdichter wie Theodor Storm, Klaus Groth und Friedrich Hebbel für seine Lyrik, an seiner Liebe zum deutschen Volksliede, sondern fühlt es innerlich noch weit stärker in dem in sich gekehrten, ja bis zum grüblerischen innerlichen Ton seiner großen langsamen Sätze, die zum Bedeutendsten und Tiefsten gehören, was auf der Linie zwischen Schumann und Brahms steht. Dieser schätzte ihn, wie mir Professor Julius Spengel mitteilt, sehr und bezeichnete ihn jenem gegenüber einmal als einen „ganzen Mann". Grädener stand seinem Freunde Brahms mit hoher, wenngleich nicht bedingungsloser Verehrung gegenüber, legte aber auf sein Urteil hohen Wert. Solch künstlerischer Dialog ergab folgende reizende Anekdote: Brahms entdeckt in Grädeners Klaviersonate eine Kette von Quintenparallelen und sagt mit leisem Vorwurf: „Lieber Freund — ich bin kein Philister — man kann wohl mal Quinten schreiben — aber diese da — die klingen wirklich nicht gut!" Grädener entfernt sie. Brahms: „Ja — hm — die Quinten sind weg — — — schreib' sie wieder hin; es war milder!" Die ehemals Schumannsche „Neue Zeitschrift für Musik" in Leipzig war d i e Zeitschrift, die in der auszeichnenden Form von ausführlicheren Beurteilungen neuer Grädenerscher Kompositionen durch Hans von Bülow[1]) am eifrigsten für ihn eintrat, und Grädener wieder war es, der mit Wort, Schrift und Tat dem jungen Brahms in Hamburg den Boden ebnete.

Grädeners Adagiogeist der langsamen Sätze seiner Werke in großen Formen mit seinem langen, fast Beethovenschen Atem mögen die Anfangs-

[1]) Vgl. ihren Bd. 31, S. 131, 282; Bd. 33, S. 34; Bd. 35, S. 21; Bd. 37, S. 97, 205; Bd. 45, S. 31, 233; Bd. 46, S. 167; Bd. 47, S. 91.

takte des Grave der meinem Vater gewidmeten Klaviersonate op. 28 belegen. Ein Begräbnis. Die Domglocken läuten schwer und bang:



Im As-dur Mittelsatze erhebt sich in wohl unverkennbar Brucknerschen Zungen (E-dur Symphonie) die Stimme des Trostes:



Einer der frühesten und seltensten Belege für Bruckners Wirkung auf die deutsche Klaviermusik!

Unser Meister hat fast alle Gattungen der Komposition bebaut. Der Opernkomponist und Symphoniker mußte das Los aller Nachromantiker klassizistischer Ideale erfahren: Wagner dort und Brahms und Liszt hier brachten als größere Persönlichkeiten in oft bedauerliche und unverdient schnelle Vergessenheit. Als Bühnenkomponist übte die strengste Kritik er selbst: auf dem Titel seiner heroisch-romantischen Oper „König Harald" und seiner komischen Oper „Der Müllerin Hochzeit" — aus der er einen reizenden Miniaturmarsch als „Bauernhochzeit" in seine „Fliegenden Blättchen" (III) herüberrettete —, steht: *non edendum.* Dem Symphoniker dankte seine Mitwelt zwei Symphonieen in h-moll und c-moll. Sie sind über Hamburg nicht hinausgedrungen. Der zweiten hat Hans von Bülow zu ihrer Hamburger Aufführung am 4. März 1854 in einer dortigen Tageszeitung die Wege zu bahnen gesucht. Er stellt sie Gade und Schumann zur Seite

und zieht sie Werken „der zeitgenössischen Symphonieen-Komponisten in Leipzig, Berlin oder gar in den süddeutschen Hauptstädten" vor. Weniger dieser Symphonie als Bülows halber wird es ungemein interessieren, diese für einen Bülow erstaunlich „unausfällige", ruhige und sachliche Vorbesprechung, die ganz unbekannt geblieben ist, im Wortlaut kennen zu lernen:

„Was an dem Componisten Grädener vorzüglich zur Bewunderung auffordert, das ist der musikalische Denker in ihm, der Philosoph, ohne den es einen modernen Poeten nicht geben kann. Gedankenlose Musik, an der wir so entsetzlich reich sind, wird jedem [sic] feiner gebildeten Hörer gefühllos lassen, und wenn in der Oper der Ohrenkitzel durch die Aftermuse Flotow's und Consorten einen Gipfel zu erreichen vermochte, der eine gewünschte Reaction in Aussicht stellt, so wird dagegen in der Instrumentalmusik die Oberherrschaft des sinnlichen Wohlklanges über den musikalischen Gedanken nie geduldet werden können. Grädener ist ein geborener Mecklenburger; es freut uns, daß er als äch deutscher Musiker die künstlerischen Verbrechen seines französirten Landsmannes Flotow einigermaßen sühnt. Er ist aber nicht nur Denker, sondern auch Dichter; sein Schaffen ist wohl ein ‚Ritt in das romantische Land', nur nicht südwärts — der Norden hat auch seine Romantik — und wenn es z. B. der Instrumentirung in der Symphonie an Farbengluth und Glanz gebricht, so ersetzt sie diesen Mangel durch die Charakteristik und Fülle, welche letztere mit des Autors Meisterschaft im polyphonen Style zusammenhängt. Alles ist orchestermäßig erfunden und erdacht, und wirkt deshalb äußerst wohlthuend auf den Hörer, der so häufig gezwungen wird, orchestrirte Claviersonaten als Symphonieen, wie andererseits symphonistische Fehlgeburten als Sonaten in den Kauf zu nehmen. Im Formellen hält sich die Symphonie streng conservativ, wenngleich eine große Selbständigkeit der Faktur unläugbar ist. Als eines der hervorragendsten Momente in diesem Werke (wie überhaupt in Grädener's meisten Compositionen) ist jene schwungvolle, zuweilen kühne, aber stets eindringliche Rhythmik zu bezeichnen, in welcher z. B. Mendelssohn leider sehr Unbedeutendes geleistet, und worin im Allgemeinen wir Deutsche von den Franzosen, namentlich von Meister Berlioz, sehr viel profitiren könnten und sollten.

Aber nicht blos im Rhythmischen, auch im Melodischen und Harmonischen bietet Grädeners Symphonie des Neuen und Interessanten gar Manches. Sämmtliche Motive sind äußerst kräftig und prägnant, so daß der Hörer von Anfang an leicht in den Stand gesetzt wird, der äußerst mannichfaltigen und vielgestaltigen thematischen Entwickelung mit Verständniß zu folgen. Von unmittelbarster Wirkung dürfte jedenfalls das höchst eigenthümliche Scherzo (dritter Satz) seyn, dessen frischer Humor mit der schwermüthigeren Empfindung des darauf folgenden Mittelsatzes sehr glücklich contrastirt. Das glänzende Finale wird ebenso keinenfalls den Eindruck verfehlen, welchen ihm die treffliche Construktion des Satzes und der schwungvolle Charakter seiner Motive sichert. Die beiden ersten Sätze stehen den erwähnten an musikalischem Gehalte nicht nach. In den ersten, der trotz manchen Sonnenblicks ein ziemlich düsteres Colorit trägt, werden wir recht inmitten der ganzen nordischen Natur-Romantik hineingeführt: starre Felsen, schäumende Wogen, auch pfeifender Sturmwind fehlen dem successiven Gemälde nicht; und bei alle dem in der Technik so viel logischer Zusammenhang, so organische Gliederung des Ganzen. Das Allegretto des zweiten Satzes gewährt einen vollkommenen Ruhepunkt. Trotz des weichen Oboen-Solos, mit dem es beginnt, geht die Stimmung des Ganzen nicht zum Sentimentalen über und bleibt contemplativ. Wie bereits angedeutet, geht durch alle vier Sätze musikalisch wie ästhetisch eine Steigerung bis zum Schlusse, die einen Vorzug des Ganzen bildet, welcher nicht so häufig und schon darum nicht gering anzuschlagen ist".

Auch Grädeners, gleichfalls aus der früheren Hamburger Zeit stammenden Ouvertüren zu Heyses „Sabinerinnen" von 1859 — in charakteristischen musikalischen Strichen die einzelnen Vorgänge des Dramas: die öffentlichen Spiele, Überfall und Kampf, Klage der Sabinerinnen zusammenfassend — und zu Schillers „Fiesco" haben weitere Verbreitung nicht gefunden.

Nachhaltigere und weit größere als nur lokale Erfolge errang Grädener als Kammermusikkomponist; hier fand er namentlich an Bülow, Rudolph Niemann und Laub warme Förderer und Interpreten. Sein Brahms gewidmetes und so festlich erwartungsvoll anhebendes zweites Es-dur Klaviertrio op. 35 — der Meister hat dies Thema später seinen spröden, aber interessanten Klaviervariationen op. 30 schalkhaft als Variation eingefügt —, seine herrliche düstre Cellosonate op. 59, einige seiner Klavierquintette (g-moll op. 7, cis-moll op. 57), und -quartette, seine drei Violinsonaten, die Violinromanze, das Streichoktett, die von Bülow mit besonderer Auszeichnung begrüßten[1]) drei Streichquartette, das Streichtrio — das sind meist ernste, kontrapunktisch meisterliche Werke, die noch heute größtenteils durchaus lebenskräftig sind und deren unsere Kammermusikgenossenschaften in der zweiten Hälfte dieses Winters zu Grädeners Gedächtnis nicht vergessen sollten!

Es war wohl das Es-dur Klaviertrio, das sogar bis in die Räume der Weimarer Altenburg drang und Liszt, der es mit Edmund Singer und Coßmann in einer seiner Trio-Matineen vom Blatt spielte, Draeseke zurufen ließ: „Passen Sie auf, Draeseke, jetzt kommt etwas für Sie!"[2]) Es wird wohl der Beethovensche Geist seines langsamen Satzes gewesen sein, den er mit Erstaunen gefühlt haben mag. In diesen Adagien und Larghettos, nicht in den oft mit schwerer kontrapunktischer Rüstung gepanzerten Ecksätzen liegt auch für uns das Eigene und Bleibende der Grädenerschen Kammermusik Hier löst sich seine schneidige Kantigkeit und Sprödigkeit zu tiefen, starken Herzenstönen, und es ist bezeichnend für den ernsten Charakter seiner Musik, daß sie fast alle ohne Aufhellung zu Ende gehen. Den Mittelsätzen der kleinen, für den Unterricht gedachten Violinsonaten (Sonatinen) op. 18 legt er als echter Schumannianer und Verehrer des jungen Brahms norddeutsche und niederrheinische Volkslieder unter. Diejenigen seiner großen Werke erfindet er selbst: edel, breit und fast stets tiefmelancholisch, eine Mischung von Beethoven und Schumann. Da er für seine großen Kammermusikwerke die dem Konzerttypus angenäherte Dreisätzigkeit liebt, kommt der Humor ausgedehnter Scherzosätze nicht immer zur Geltung. Nur einmal bricht er ganz entzückend als echt niedersächsischer Schalk durch: im Menuetto

[1]) An Richard Pohl (Ges. Schr. und Briefe II, 224 f.): „... drei Streichquartette, in denen viel Wertvolles und Bedeutendes steckt."

[2]) „Dresdner Salonblatt," Liszt-Nummer vom 21. Oktober 1911. (Aus Draesekes Franz Liszt und die erste Leipziger Tonkünstlerversammlung [1859]).

scherzando des bedeutenden zweiten Klavierquintetts in cis-moll. Das ist ein höchst ergötzlicher Dialog zwischen den Streichern und dem Klavier; die Streicher zornig bis zur Wut, das Klavier „mit liebenswürdigem und unerschütterlichem Gleichmut" bei seiner ruhig-verbindlichen Antwort:



bleibend und die übelgelaunten Partner in dem schwärmerischen Musetten-Trio ganz und gar beschwichtigend.

Gleich freudig bemerkt und noch heute von Wert sind seine Beiträge zur Vokalmusik: eine sehr schöne Orchestrierung der Klavierbegleitung zu Schumanns Jugend-Chorwerkchen „Zigeunerleben", zahlreiche Chorlieder — darunter zahlreiche für Frauenstimmen —, Duette und einstimmige Gesänge, die namentlich in Hamburg viel gesungen waren. In der Wahl und Anwendung der Mittel, in der starken Begabung für den Volkston berührt er sich vielfach mit Brahms, nicht immer freilich in der strengen und feinen Kritik in der Wahl des Textes. Immer aber zeigt er Geist und scharfen Blick für die Eigenart und innere Gipfelung der Dichtungen, sowie das Talent, dem Text durch charakteristische und zwanglos festgehaltene Begleitungsfiguren und Motive die unzweideutige Grundfarbe zu geben. Die „Reise- und Wanderlieder" op. 44, der „Abendreih'n", die reizenden fünf heiteren Lieder op. 9 und die „Deutschen Lieder" op. 23 sind die Sammlungen, denen Grädener als ein Kleinmeister des deutschen Liedes seine besten und mehr auf geistreicher und dabei in den Mitteln einfacher Charakteristik, denn auf breitströmende Gefühlsmäßigkeit gegründeten Erfolge verdankt.

Unter des Meisters Klavierwerken haben sich die in großen Formen — die Sonate op. 28, die Variationen über ein eigenes, sehr Schumannsches Thema op. 30, das geistreiche und noble, aber undankbare Konzert mit Orchester op. 20, die Sonate op. 18 für zwei Klaviere — nicht durchgesetzt; auf diesem Felde liegt vielmehr seine noch heute festgegründete Bedeutung in dem Ausbau der Schumannschen Klavierminiatur. Hier stehen die sechs Hefte mit „Fliegenden Blättern" — gleich Schumanns Jugendsachen Bilder aus dem Kinderleben für kinderliebe Erwachsene — und „Fliegenden Blättchen" — für sehr musikalische Kinder —, sowie die „Phantastischen Studien und Träumereien" op. 52 in allererster Linie. Sie gehören an die Seite von Kinderfreunden wie Schumann, Volkmann, Kirchner, Reinecke. Was uns in diesen teilweise kostbaren Stücken an Frische, Charakter und formellem wie metrischem und rhythmischem Reichtum erwartet, sahen wir schon oben. Will man Schatten sehen, so wäre es ihre teilweise klangliche Spröde, die, wie Bülow sofort fein bemerkte, von

Grädeners in erster Linie orchestralem Denken und manchen orchestralen Verdoppelungen (Terzen z. B.) kommt. In diesen Sachen blicken wir „dem strengen Karl Grädener“, wie Bülow ihn einmal nennt, tief ins weiche Herz mit seiner bedingungslosen Schumann-Verehrung hinein, einer Verehrung, die keinerlei Kritik vertrug.

Diese Scheu vor dem „schönen Klang“, den er an Mendelssohn zu rügen fand und die er einmal beim Unterricht in das Paradoxon „Musik darf nicht schön klingen“ gekleidet haben soll, ist so niederdeutsch und norddeutsch-unsinnlich wie seine absolute Unbeugsamkeit und Ehrlichkeit der künstlerischen Überzeugung. Als man in Weimar Aufführungen einiger seiner Werke plante, und Franz Liszt sich für Grädener zu interessieren begann, gab ihm Bülow einen sanften Wink, daß er nun sich den dort herrschenden, d. h. neudeutschen Mächten bedingungslos unterwerfen und „abschwören“ müsse. Grädener lehnte es stolz ab und — recht fatal für Bülows Charakter — Bülow ließ Grädener fallen: „Ich habe mich leider schon ein paar Mal mit freundschaftlichen Empfehlungen blamiert: Ehlert, Grädener u. a. m.“, so schreibt er bald darauf an Louis Köhler (Ges. Schr. IV, S. 315).

Grädener führte auch eine scharfe und geistreiche Feder. Seine „Gesammelten Aufsätze über Kunst, vorzugsweise Musik“ (Hamburg 1872), seine kleine, durch Anfeindungen seiner, von Julius Rietz-Leipzig mit Nachdruck in den „Signalen“ verteidigten Hamburger Erstaufführungen von Bachs Matthäuspassion hervorgerufene Angriffsschrift „Bach und die Hamburger Bach-Gesellschaft“ (Hamburg 1856), sowie sein auszugsweise auch von Max Zoder (Hamburg) mitgeteiltes „System der Harmonielehre“ (Hamburg 1877) haben in einzelnem noch heute Wert.

In einer Zeit wie der heutigen, in der die Jagd nach dem Golde, die schrankenlose Ichsucht, das allmächtige Geschäft unter den Charakteren selbst hochbedeutender Musiker wahre Verheerungen anrichtet, erfrischt, stärkt und erhebt es, einem Manne wie Karl Grädener[1]) wieder einmal zu begegnen. Möchte er vor allem grade in seinen Tugenden, der künstlerischen Ehrlichkeit und menschlichen Offenheit, uns Musikern ein leuchtendes Vorbild bleiben!

---

[1]) Von seinen Werken erschienen Cellosonate, zweites Klavierquintett, die Symphonieen, die Fiesco-Ouverture, einige Frauenchöre und Lieder bei Hugo Pohle, Hamburg (jetzt Schweers & Haake-Bremen), das erste Klavierquintett bei Breitkopf & Härtel, das Klavierkonzert, die Phantastischen Studien und Träumereien, die Klaviervariationen bei Cranz, einige Lieder und Chöre bei Jowien-Hamburg und Gotthard-Wien, der größere Rest, darunter die bedeutendsten Kammermusik- und Klavierwerke bei Fritz Schuberth-Hamburg (jetzt Leipzig).

ZUR FRAGE DER TEXTVARIANTEN IN RICHARD WAGNERS BÜHNENDICHTUNGEN

Vorbemerkung der Redaktion

Wie unseren Lesern erinnerlich sein dürfte, hat Emil Liepe im 1. Novemberheft 1911 der „Musik" unter obigem Titel das wichtige Thema der Textabweichungen Wagnerscher Bühnenwerke behandelt. Am Schluß seines Artikels stellte er die folgenden zwei Fragen zur öffentlichen Diskussion: 1. Ist es berechtigt, bei Neuausgaben Wagnerscher Bühnenwerke die Textfassung der Literaturausgabe für die Klavierauszüge in Anwendung zu bringen? 2. Liegt überhaupt eine Veranlassung vor, die Textfassung der Partitur zu ändern? Liepes Wunsch, es möchten sich noch Andere zu einer Angelegenheit von so prinzipieller Bedeutung äußern, ist erfreulicherweise von verschiedenen Seiten entsprochen worden, teils in Zuschriften an uns, teils an den Verfasser. Zu den Fragen haben Stellung genommen die Herren Prof. Dr. Wolfgang Golther, Kammersänger Ejnar Forchhammer, Kammersänger Karl Scheidemantel, Prof. Arno Kleffel, Otto Leßmann und Adolf Göttmann. Wir bringen die in einzelnen Punkten stark voneinander abweichenden Zuschriften in der angegebenen Reihenfolge zum Abdruck, in der Erwägung, gerade durch den Widerstreit der Meinungen zur Klärung der Sachlage unser Teil beizutragen und der endgültigen, hoffentlich bald zu erzielenden Einigung damit nach Möglichkeit vorzuarbeiten. In seinem resümierenden Schlußwort empfiehlt Emil Liepe abermals die Einberufung einer Konferenz zur Erledigung der strittigen Punkte. Diesen Vorschlag, der am ehesten zum gewünschten Ziel führen dürfte, möchten wir nachdrücklichst befürworten.

I.

Der Aufsatz von Emil Liepe in der „Musik" XI, 3, 162 ff. beschäftigt sich mit einer Frage, deren Lösung ich schon seit Jahren betreibe. Liepe scheint keine Kenntnis davon zu haben, daß die von ihm gewünschte Textkritik bereits in einer Reihe von Ausgaben geübt worden ist. In den „Bayreuther Blättern" 1900, S. 274 ff. und im ersten Jahrgang der „Musik" S. 1555 f. wies ich darauf hin, daß die Textbücher bisher ohne die geringste Sorgfalt und in schlechter Ausstattung gedruckt seien, mit Ausnahme der bei Schott erschienenen, die aber grundsätzlich den Text der Dichtung wiedergeben, bis Julius Burghold den Wortlaut der Partitur, jedoch ohne Kritik und keineswegs zuverlässig einführte. Die Verleger Breitkopf & Härtel und Fürstner waren sofort bereit, die alten ungenügenden Textbücher zurückzuziehen und dafür neue von mir durchgesehene, seitdem allein verkaufte Bühnenausgaben mit Szenarium und in guter Ausstattung zu drucken. Dabei wurde der Text mit der Partitur in Einklang gebracht, sofern nicht die Partitur einen offenbaren Schreib- oder Druckfehler enthielt. In der „Ausgabe der Verleger" habe ich den „Lohengrin" und „Tristan" durchgesehen und dabei einige alte Fehler der Partitur gebessert. Für den „Ring" und die „Meistersinger", „Rienzi", „Holländer" und

„Tannhäuser" habe ich ebenfalls einen neuen kritischen Text besorgt, der allerdings vorläufig in Deutschland nicht zugänglich ist. Die Arbeit wurde für die von Breitkopf & Härtel in London gedruckten Klavierauszüge, die erst 1914 in Deutschland verkäuflich sein werden, gemacht. Über kritische Ausgaben der Werke Wagners habe ich ferner im „Merker" II, 1911, Juliheft S. 31 ff., meine von Kennern gebilligten Ansichten auseinandergesetzt. Ähnlich äußerte sich E. Mehler in der „Musik" VIII, 4, 48 ff. bei einer Besprechung der neuen Klavierauszüge der Werke Richard Wagners.

Liepe greift einige wenige Fälle heraus und entscheidet sich für die Partitur gegen die Dichtung. Ich bin gerade entgegengesetzter Ansicht. Die Lesarten der Dichtung sind viel schöner und tiefer. Hans Sachs' „Abendtraum" z. B. ist der ganze Ertrag seines Lebens, der „Morgentraum" ein graphisch leicht begreifliches Versehen der Partitur. Die Frage unterliegt entschieden den Grundsätzen der philologischen Textkritik, an die Liepe gar nicht denkt. Es ist eine allbekannte Tatsache, daß bei häufigem Abschreiben und Umschreiben, sogar durch den Urheber selbst, ein Text schlechter wird. Wir haben zunächst alle abweichenden Lesarten der Dichtung und Partitur methodisch und systematisch miteinander zu vergleichen. In allen Fällen, wo der ursprüngliche Text der Musik zulieb geändert wurde, besteht natürlich kein Zweifel über die für die Partitur gültige Fassung. In den meisten anderen Fällen aber ist die Lesart der Dichtung wieder einzusetzen, auch wenn durch die eigne Handschrift Wagners die neue Lesart der Partitur bezeugt ist. Die alte ursprüngliche Lesart entspricht fast immer dem Geist der Dichtung und auch der Musik weit besser, als die meist gewöhnlichere und charakterlosere der Dichtung. So muß z. B. König Marke gewiß singen: „dies wunderhehre Weib", während Wagner in der Partitur schreibt „dies wundervolle Weib". Das Verhältnis Markes zu Isolde ist durch die alte Lesart viel edler gekennzeichnet als durch die sehr gewöhnliche Lesart der Partitur, die ich für ein Schreibversehen halte. Siegfried singt am Schluß des ersten Aktes zuerst: „Notung, neidliches Schwert"; hernach aber „Notung, neu und verjüngt". Wie herrlich malen diese Worte die Wiedergeburt des Schwertes, wie nichtssagend ist die durch die Partitur festgelegte eintönige Wiederholung der ersten Phrase! In den mir zufällig bekannt gewordenen Kompositionsskizzen setzte Wagner auch tatsächlich seine Noten zum ursprünglichen Text. Erst in den Orchesterskizzen und in der Partitur schlich sich die öde Wiederholung ein, deren Rückverbesserung Wagner leider nicht vornahm, weil er sie übersah. Im „Tristan" muß entschieden gesungen werden: „auf wonniger Blumen s a n f t e n Wogen kommt sie l i c h t ans Land gezogen"; die Vertauschung der Worte: „auf lichten Wogen kommt sie sanft gezogen" entbehrt der poetischen Anschauung und ist ein bloßes Versehen. Die von Liepe S. 165 f. besprochene Wotanstelle aus dem dritten Aufzuge der

„Walküre" beurteile ich vom literarischen und musikalischen Standpunkt aus anders, indem ich die ursprüngliche Fassung als einzig richtig erachte. Nach dem musikalischen Aufbau gliedert sich die ganze Phrase in drei Teile. Je zwei Sätze gehören zusammen:

Durch meinen Willen warst du allein,
gegen ihn doch hast du gewollt:
meinen Befehl nur führtest du aus,
gegen ihn doch hast du befohlen!

Ich trage kein Bedenken, hier ausnahmsweise sogar den Notenwert zu ändern, d. h. „Befehl" auf ein punktiertes Viertel singen zu lassen, während „Befehle" auf ein Viertel und ein Achtel gesetzt ist. Melodie und Rhythmus müssen genau übereinstimmen bei „Willen warst du allein" und „Befehl nur führtest du aus". Bei gleichem Notenwert klingen die beiden sich entsprechenden Stellen viel wuchtiger und ausdrucksvoller. Ich bitte, die Wirkung des Vortrags zu versuchen, um sich von der Berechtigung meiner Auffassung zu überzeugen. In den beiden ersten Sätzen spricht Wotan starr und streng von dem Willen und Befehl. Mit den zwei nächsten Sätzen wird der Vortrag persönlicher, ergreifender:

Wunschmaid warst du mir,
gegen mich doch hast du gewünscht!

Der Gedanke wird wiederholt. Endlich in zweimaliger Wiederholung gesteigert.

Looskieserin warst du mir,
gegen mich doch kiestest du Lose!

Die herrliche Vertiefung und Steigerung vom Unpersönlichen zum Persönlichen und der symmetrische musikalische Aufbau gehen im Text der Partitur völlig verloren. Die Richtigkeit der alten Lesart wird für mein Gefühl gerade durch die Musik erwiesen. Ich will die Beispiele nicht häufen, da ich auf meine Ausgaben verweisen darf, wo ich meine Grundsätze durchgeführt habe. Jeder Fall ist natürlich einzeln zu untersuchen. Fast immer verdient aber die Lesart der Dichtung den Vorzug. Wir wollen Wagners Werke nicht in abgeblaßten und seichten Lesarten, sondern in den anschaulichen und kraftvollen Worten des Dichters hören.

Liepe hat ferner gar nicht beachtet, daß auch in den szenischen Bemerkungen große Unterschiede zwischen Dichtung und Partitur bestehen. Sehr wesentliche Bemerkungen fehlen in Partitur und Auszug aus bloßem Versehen. Die Bayreuther Spielleitung zieht natürlich alles heran und läßt in diesem Punkt auch die Dichtung zu ihrem Recht kommen. Die kritische Ausgabe hat die szenischen Bemerkungen genau durchzusehen und zu ergänzen. In meinen Ausgaben habe ich auch darauf Gewicht gelegt.

Die Berechtigung, Wagners Partitur mit Wagners Dichtung nach textkritischen Gründen zu verbessern, entnehme ich aus der mir von Kennern überlieferten Angabe, daß der Meister öfters über Verschreiben bei Auf-

zeichnung der Partitur geklagt habe. Eigentliche Fehler wurden meist entdeckt; viel schlimmer aber sind die dem Schreiber fast unwillkürlich unterlaufenen Änderungen, die keinen eigentlichen Fehler enthielten, sondern nur den ursprünglichen Wortlaut ins Gewöhnliche, manchmal ins Platte zogen. Denn diese wurden übersehen und gelten nun als Ausgabe letzter Hand, womöglich als von Wagner selbst gewollt! Ich führe zum Schluß ein Beispiel an, das beweist, daß Wagner gelegentlich auf Wiederherstellung drang, wenn er einen auffälligen Fehler entdeckte. Im „Lohengrin" singt Ortrud nach der handschriftlichen Partitur:

nur eine Kraft ist mir geblieben,
sie raubte mir kein Machtgebot,
durch sie vielleicht schütz' ich dein Leben,
bewahr es vor der Reue Not!

Daß hier ein Fehler vorliegt, ist klar: geblieben und Leben entbehren des Reimes. Aus textkritischen Erwägungen riet ich darauf, daß es ursprünglich „Lieben" geheißen habe. Damit ist der Reim hergestellt und der Sinn mit einem Schlage verständlich. Elsas Leben ist nicht bedroht, wohl aber ihr Lieben! Ich wagte aber leider nicht diese Besserung in den Text einzusetzen, obwohl man sich in den gedruckten Partituren mit einer viel eingreifenderen, von mir beibehaltenen „Besserung" am Text versündigt hatte. Es wird bekanntlich gelesen und gesungen:

nur eine Kraft ist mir gegeben!

Der Reim ist freilich hergestellt, der Sinn völlig entstellt. Denn Ortrud spricht nicht von der ihr gegebenen, sondern trotz ihres Elends gebliebenen Kraft. Im Gespräch mit befreundeten Künstlern fand ich immer vollen Beifall, wenn ich meinen Besserungsvorschlag „geblieben—Lieben" verteidigte. Zu meiner freudigen Überraschung sang Frau von Mildenburg in Bayreuth die Stelle richtig. Ich glaubte zunächst, daß die geistvolle Künstlerin von selber zu dieser naheliegenden Änderung gekommen sei. Hans Richter aber belehrte mich, daß 1875 auf Befehl des Meisters in die Wiener Lohengrinpartitur „Lieben" eingetragen worden sei! Damit ist die Sache erledigt. Es wäre sehr töricht, den Schreibfehler der Partitur oder die Verschlimmbesserung der gedruckten Ausgabe weiterhin festzuhalten.

Der angeführte Fall ist insofern wichtig, als er beweist, daß die handschriftliche Partitur keineswegs die letzte Entscheidung bietet, daß mitunter sogar zur Konjekturalkritik, die ich vorsichtig vermied, geschritten werden muß, daß es berechtigt ist, die poetisch wirkungsvolleren, dem Ausdruck der Musik durchaus entsprechenden Lesarten der Dichtung auch für die Partitur und die Aufführung zu beanspruchen.

Wir erhoffen von der Zukunft kritische Ausgaben der Meisterwerke, nicht etwa bloß für die Wissenschaft, sondern für den praktischen Gebrauch. Die Textfrage darf nicht von irgendwelchen starren und einseitigen Gesichts-

punkten, sondern muß nach den Grundsätzen der sogenannten höheren philologischen Kritik methodisch behandelt werden. Willkürliche Auswahl wäre ebenso verwerflich wie äußerliches Festhalten an der handschriftlichen Partitur, die trotz aller Sorgfalt viele Textfehler enthält, die auch durch die Handschrift des Meisters kein Daseinsrecht gegenüber denen der Dichtung beanspruchen können!

Prof. Dr. Wolfgang Golther-Rostock

II.

Mit seinem Aufsatz über die Wagnerschen „Textvarianten" im 1. Novemberheft 1911 der „Musik" hat Herr Emil Liepe eine Frage berührt, die mich seit Jahren ernstlich beschäftigt. Nur Mangel an Zeit hat mich so lange davon zurückgehalten, einen längeren, ausführlicheren Aufsatz über diese Sache zu schreiben, und macht es mir auch jetzt unwahrscheinlich, daß ich in absehbarer Zeit dazu würde kommen können. Ich greife deshalb die Anregung des Herrn Liepe freudig auf und werde mir im folgenden erlauben, mich sozusagen aus dem Stegreife zu dieser Frage zu äußern.

Zunächst muß ich gegen das Wort „literarisch" protestieren, womit Herr Liepe die in den „Gesammelten Schriften" enthaltenen Dichtungen im Gegensatz zum „musikalischen" Text der Partituren bezeichnet. Schon ein so frühes Werk wie „Tannhäuser" ist nach Wagners oft wiederholten Äußerungen sozusagen aus der Musik geboren. Der musikalische „Duft", der den Meister bei der Dichtung umflutete und berauschte, brauchte sich dann bei der Komposition nur zu konzentrieren, um gleichsam von selbst, einem Naturgesetze folgend, zur Musik zu werden.

Was von „Tannhäuser" gilt, gilt natürlich nicht weniger von den späteren Werken, wo Wort und Ton in noch weit vollendeterem Maße in eine höhere Einheit aufgehen. Das Wort „literarisch" ist deshalb im höchsten Grade unglücklich gewählt und irreführend. Die Schlußreime, die Assonanzen, die Stabreime — alles das, was den Dichtungen ihr „literarisches" Gepräge verleiht — steht nur da aus musikalischen Gründen, oder besser gesagt, um die musikalische Wirkung zu erhöhen und selbst durch die Musik zu vollendeter Geltung zu gelangen.

Die Gegenüberstellung der zwei Textfassungen durch Herrn Liepe ist auch sehr einseitig. Eine genaue Prüfung der Varianten ergibt vielmehr mit zwingender Notwendigkeit eine Dreiteilung derselben in:

1. unzweifelhaft beabsichtigte Änderungen,
2. zweifelhafte Änderungen,
3. unzweifelhafte Fehler.

Herr Liepe, der von Nr. 2 und 3 nichts wissen will, führt mit viel Scharfsinn und Feingefühl den Beweis für die Zugehörigkeit verschiedener Änderungen zu der ersten Gruppe, einen Beweis, der doch nicht in allen Fällen unbedingt überzeugend wirkt. Wie würde er aber folgende Änderung als beabsichtigt erklären können? In der ersten Strophe von Walthers Werbelied aus den „Meistersingern" kommt der kurze Reim:

Der Wald
wie bald

vor, dem in der zweiten Strophe der Reim:

Die Brust
mit Lust

entspricht. Dies hat nun aber Wagner in der Partitur in:

Die Brust
wie bald

„verändert", und so wird es nicht allein in allen Partituren und Klavierauszügen bis zum heutigen Tage abgedruckt, sondern **fast** jeder Walther Stolzing singt ohne zu blinzeln:

Die Brust
wie bald.

Glaubt nun wirklich jemand, daß diese Veränderung von Wagner **beabsichtigt** sei? Er braucht dann nur diese Stelle mit dem „literarischen" und dem „musikalischen" Text hintereinander zu singen, um sich davon zu überzeugen, daß in diesem Falle der „musikalische" Text gänzlich unmusikalisch ist.

Nein, darüber kann gewiß kein Zweifel bestehen, daß wir es hier einfach mit einem Schreibfehler Wagners zu tun haben, und derartige Schreibfehler finden wir — selbstverständlich — in diesen gewaltigen Werken eine ganze Menge. Ich habe an dieser Stelle[1] schon vor Jahren auf zwei solche Fehler in „Tristan und Isolde" aufmerksam gemacht, die sich in der Dichtung vorfinden und von dort in die Partitur unversehens eingeschleppt wurden („Blaue Streifen stiegen im **Westen** auf" — soll natürlich heißen: **Osten** und „So **starben** wir um ungetrennt" — soll ebenso sicher heißen „So **stürben** wir —").

Wagner hat sich bei der Komposition so intensiv in die Dichtung versenkt, daß ihm naturgemäß manche kleinere oder größere Verbesserung einfallen mußte, die er dann sofort in die Partitur eintrug. Ebenso selbstverständlich scheint es mir aber zu sein, daß er infolge dieser intensiven Arbeit seine eigene Dichtung durchwegs auswendig beherrschte und deshalb bei der Eintragung des Textes in die Partitur nur wenig in die Dichtung zu sehen brauchte. Dies mußte nun wiederum zur Folge haben, daß sich ab und zu ein Gedächtnisfehler einschlich, indem für das ur-

[1] „Die Musik", Jahrgang VII, Heft 19 und 20.

sprünglich beabsichtigte Wort ein anderes, ähnliches sich einstellte. In dieser Weise sind wahrscheinlich die meisten der Varianten, die zu den Gruppen 2 und 3 gehören, entstanden.

Ich möchte noch einige Beispiele von unzweifelhaften Fehlern anführen:

Wolframs erste Anrede im Sängerkrieg schließt mit den Worten:

Ihr Edlen mög't in diesen Worten lesen,
wie ich erkenn' der Liebe reinstes Wesen.

In der Partitur — und zwar sowohl die ursprüngliche Fassung wie die Pariser Bearbeitung — ist das mög't zu einem möcht geworden, ein Fehler, der dem Meister jedenfalls deshalb entgangen ist, weil er beide Worte gleich ausgesprochen hat. Durch gewissenhafte Wiederholung dieses Fehlers in allen Klavierauszügen ist dafür gesorgt, daß die richtige Fassung nur selten zu hören ist. —

In der Todesverkündigungs-Szene der „Walküre" fragt Siegmund:

Wo wäre der Feind,
dem heut' ich fiel?

Hier bilden die beiden Worte Feind und fiel einen Stabreim von großer, der Situation entsprechender Kraft. Aus Versehen hat Wagner hier in der Partitur das Wort „Feind" durch das Wort „Held" ersetzt, was eine große Abschwächung des Ausdruckes bedeutet, und gar nicht beabsichtigt sein kann. —

Wenn an den meisten Bühnen Hunding im ersten Akt der „Walküre" singt:

Mit Waffen wehrt sich der Mann

statt:

Mit Waffen wahrt sich der Mann,

ist jedoch von einem Versehen Wagners keine Rede, — er hat sowohl in der Dichtung wie in der Partitur die richtige Version mit den drei a: Waffen, wahrt, Mann. Der gewöhnlichst gebrauchte Klavierauszug ist allein schuld daran, weil er in jede neue Auflage den Fehler mit hinüberschleppt. Sie sehen daraus, verehrter Herr Liepe, daß Fehler viel zäher sind, als Sie glauben. Denken Sie auch an Lohengrins:

Mein zürnt der Gral,

das Wagner schon am 16. August 1850 in einem Briefe an Liszt in:

mir zürnt der Gral

verbessert hat, das aber doch über 50 Jahre, wovon Wagner über 30 miterlebt hat, in den Klavierauszügen und Partituren unverändert stehen geblieben ist. Soviel ich weiß, ist der Fehler jedoch vor wenigen Jahren ausgebessert worden, und ist in den neuesten Auszügen nicht mehr zu finden. —

Im dritten Akt „Siegfried", nachdem der Wanderer mit den Splittern seines zerschlagenen Speeres davongegangen ist, sagt Siegfried:

Mit zerfochtner Waffe
wich mir der Feige

mit dem für den Wagnerschen „Ring" so charakteristischen Stabreim:

f — w
w — f

Beim Eintragen in die Partitur ist es Wagner entfallen, daß diese zwei Zeilen zusammen gehören, und er hat geschrieben:

mit zerfocht'ner Waffe
floh mir der Feige,

was gewiß auch niemand für eine beabsichtigte Verbesserung halten wird. —

In der „Götterdämmerung", in Siegfrieds Erzählung im dritten Akt, kommt folgende Stelle vor:

Wollt' er den Tarnhelm gewinnen,
der taugt ihm zu wonniger Tat.
doch möcht' er den Ring sich erraten
der macht ihn zum Walter der Welt

mit dem Stabreimgefüge:

w — t — w
t — w — t
m — r — r
m — w — w.

Beim Eintragen in die Partitur ist dies komplizierte Gefüge dem Meister momentan entgangen und versehentlich zerschlägt er es drum:

Wollt' er den Tarnhelm gewinnen,
der taugt ihm zu wonniger Tat!
doch wollt' er den Ring sich gewinnen,
der macht ihn zum Walter der Welt.

Diese Stelle erinnert mit ihrem Zurückgreifen auf eine frühere Wendung, an das oben erwähnte:

die Brust
wie bald

und ist nicht viel besser — wird natürlich trotzdem überall gesungen. Man wende nicht ein, daß die Wiederholung des „Wollt' er — gewinnen" ebenso beabsichtigt sei wie Wotans sechsfache Wiederholung „Gegen mich doch —" im dritten Akt der „Walküre". Während diese Wiederholung von überwältigender Wirkung ist, wirkt jene nur als eine Abschwächung. —

Ich glaube, diese Beispiele genügen, um zu beweisen, daß viele Textvarianten einfache Fehler sind, die nur deshalb so lange stehen geblieben sind, weil die meisten überhaupt nicht daran denken, die Texte zu vergleichen, und wer es tut, keinen kritischen Maßstab anlegt.

Ich könnte nun leicht eine Reihe Beispiele von den zweifelhaften Änderungen anführen, will aber lieber davon absehen, da meine Aufzählungen ja sowieso keine Vollzähligkeit beanspruchen, und diese Fälle auch weniger Bedeutung und Interesse haben als die anderen. Ich möchte

aber diese Bemerkungen nicht schließen, ohne ein allgemeines Resultat daraus gezogen zu haben.

Ich würde es für außerordentlich wünschenswert erachten, wenn die Erben Richard Wagners und die Verleger seiner Werke sich dazu verstehen könnten, eine Kommission zu ernennen, die aus Sprachkundigen, Musikern und Sängern zusammengesetzt sein müßte, und die alle Textvarianten genau prüfen und in die von mir oben bezeichneten drei Kategorieen einregistrieren sollte. Wenn diese Arbeit beendet wäre, müßten die Varianten der ersten Gruppe einfach als Fehler des in den „Gesammelten Schriften" und in den Textbüchern enthaltenen, die der dritten Gruppe als Fehler des Partiturtextes behandelt werden, und diese Fehler müßten dann bei der nächsten Neuauflage korrigiert werden.

Die Varianten der zweiten Gruppe, die zweifelhaften Fälle, müßten in beiden Fassungen bewahrt werden. In Partitur und Klavierauszügen könnten die zwei Texte einfach übereinander gedruckt werden, und zwar so, daß der Partiturtext über den anderen zu stellen wäre, weil man immerhin mit der Möglichkeit rechnen muß, daß der Meister vielleicht doch die Änderung aus irgendeinem Grunde beabsichtigt hat. In der Buchausgabe sollte man nach meiner Meinung den Buchtext beibehalten und in einer Fußnote hinzufügen: „In der Partitur steht: —" Diejenigen Textänderungen, die besser zur Musik passen als der Buchtext, müssen jedoch anders behandelt werden. Sie sind natürlich — wenn sie auch sonst in die Gruppe 2 oder 3 gehören[1] —, in Partitur und Klavierauszug als der Gruppe 1 angehörig zu behandeln. In der Buchausgabe sind sie aber — wenn sie der Gruppe 1 nicht angehören — als „zweifelhafte Änderungen" zu betrachten. Damit wäre das Problem der Wagnerschen Textvarianten in der idealsten und würdigsten Weise gelöst.

Ejnar Forchhammer-Frankfurt a. M.

III.

Der Weisung Wagners: „Haltet euch an den Text der Partitur!" ist bei Aufführungen seiner Werke unbedingt Folge zu leisten. Gerade bei den „Meistersingern", auf die ich mich im Nachstehenden ausschließlich beschränke, kann nur die Partiturfassung in Betracht kommen, weil die literarische Fassung an manchen Stellen gar nicht zur Musik paßt.

---

[1]) Man wende nicht ein, daß solche Änderungen unbedingt beabsichtigt sein müssen; das braucht keineswegs der Fall zu sein. Durch ein Fehlerinnern kann der Komponist sehr wohl auch mal zu einem falschen Text eine Musik gemacht haben, die zum ursprünglichen — richtigeren — Text nicht paßt.

Leider enthält aber die Partitur der „Meistersinger“, die bei B. Schott’s Söhne in Mainz erschienen ist, eine ganze Reihe „offenbarer“ Schreibfehler, außer einigen leicht auffindbaren Druckfehlern.

„Offenbare“ Schreibfehler nenne ich solche Fehler, die gegen den gebietenden Reim oder gegen den Sinn verstoßen.

Betrachten wir uns zunächst einige „Reimfehler“:

Am Anfang des ersten Aktes:

Eva: O weh! Die Spange? . .
Magdalene: Fiel sie wohl ab?
Walther: Ob Licht und Lust, oder Nacht und Tod?

anstatt:

Ob Licht und Lust, oder Nacht und Grab?

Am Schlusse des ersten Aktes:

Pogner: Wie gern säh’ ich ihn angenommen,
als Eidam wär’ er mir gar wert;
nenn’ ich den Sieger jetzt willkommen,
wer weiß, ob ihn mein Kind erwählt!

anstatt:

wer weiß, ob ihn mein Kind begehrt!

Am Anfange des zweiten Aktes:

Magdalene: Erst aber schnell, wie ging’s mit dem Ritter?
Du rietest ihm gut? Er gewann den Kranz?
David: Ach, Jungfer Lene! Da steht’s bitter;
der hat versungen und ganz vertan!

anstatt:

der hat vertan und versungen ganz!

Im Fliedermonolog:

Sachs: Doch wie wollt’ ich auch messen,
was unermeßlich mir schien?
Kein Regel wollte da passen,
und war doch kein Fehler drin.

anstatt:

Doch wie auch wollt’ ich’s fassen.

Nach dem Gespräch Sachsens mit Eva im zweiten Akt:

Sachs: Das dacht’ ich wohl. Nun heißt’s: schaff’ Rat!
Magdalene: Hilf Gott! Wo bliebst du nur so spät?

anstatt:

Hilf Gott! Was bliebst du nur so spat?

Im Gespräch Sachsens mit Beckmesser im zweiten Akt:

Beckmesser: Als Schuster seid ihr mir wohl wert,
als Kunstfreund doch weit mehr verehrt.
Eu’r Urteil, glaubt, das halt’ ich wert;
drum bitt’ ich: hört das Liedlein doch,

anstatt:

Eu'r Urteil, glaubt, das halt' ich hoch.

In Beckmessers Ständchen:

Beckmesser: Zum Preise muß es bringen
im Meistersingen,
wer sein Eidam sein will.
. . . .
um die Jungfrau zu frei'n.

anstatt:

wer sein Eidam will sein.

Im Wahnmonolog:

Sachs: Der Flieder war's, Johannisnacht. —
Nun aber kam Johannistag: —
jetzt schau'n wir, wie Hans Sachs es macht,
daß er den Wahn fein lenken kann,

anstatt:

daß er den Wahn fein lenken mag.

Im Gespräch Sachsens mit Beckmesser im dritten Akt:

Sachs: Das schwör' ich und gelob' es euch,
nie mich zu rühmen, das Lied sei von mir.

anstatt:

Das schwör' ich und gelob' euch hier,

Nach der Polterszene des Sachs im dritten Akt:

Eva: O Sachs! Mein Freund! . .
. . . .
Was ohne deine Liebe,
was wär' ich ohne dich,
ob je auch Kind ich bliebe,
erwecktest du mich nicht?

anstatt:

erwecktest du nicht mich?

Im Quintett:

Sachs: Vor dem Kinde lieblich hold,
mocht' ich gern wohl singen;
doch des Herzens süß Beschwer
galt es zu bezwingen.

anstatt:

Vor dem Kinde lieblich hehr.

Zu zweit sehen wir uns einige von den „offenbaren" Sinnfehlern an:
In Sachsens erster Rede im ersten Akt:

Sachs: Drum möcht' es euch nie gereuen,

anstatt:

drum mocht' es euch nie gereuen.

Sachs spricht nicht einen Wunsch für die Zukunft aus, sondern er stellt fest, daß die alljährlich abgehaltene Festwiese den Meistern noch nie Reue zu bringen vermochte.

Bei Walthers Aufnahmeprüfung im ersten Akt:

Kothner: Soll uns der Junker willkommen sein,
zuvor muß er wohl vernommen sein.
Pogner: Vernehmt mich wohl! Wünsch' ich ihm Glück,
nicht bleib' ich doch hinter der Regel zurück.
Tut Meister die Fragen!

anstatt:

Vernehmt ihn gut! Wünsch' ich ihm Glück,
usw.

Wenn Pogner sagt: „Vernehmt mich wohl!", so klingt das, als ob er ein Mißverständnis widerlegen wolle, oder, als ob er fürchten müsse, daß seine Rede nicht leicht zu verstehen sei. Beides aber liegt nicht vor. Er will vielmehr ausgesprochen haben, daß man seinetwegen keine Ausnahme von der Regel mache und den Junker etwa mit Fragen verschone. Er bestätigt ausdrücklich das Vorhaben Kothners, indem er sagt: „Vernehmt ihn gut!"

Im Gespräch Sachsens mit Beckmesser im zweiten Akt:

Beckmesser: Vom Volk seid ihr geehrt,
auch der Pognerin seid ihr wert:
will ich vor aller Welt
nun morgen um die werben,
sagt, könnt's mich nicht verderben,
wenn mein Lied ihr nicht gefällt?

anstatt:

wenn mein Lied euch nicht gefällt?

Um Sachs zum Schweigen zu bringen und um endlich selbst zum Singen zu gelangen, gibt Beckmesser vor, Sachsens Urteil über sein Lied einholen zu wollen mit der Begründung, daß es Eva nicht gefallen würde, wenn es Sachs nicht gefiele.

Nach der Polterszene des Sachs im dritten Akt:

Eva: O Sachs! Mein Freund! . . .
— — — — —
Das war ein Müssen, nur ein Zwang!

anstatt:

Das war ein Müssen, war ein Zwang!

Dieses „nur" anstatt „war" muß wohl als ein einfacher Druckfehler angesehen werden, ebenso wie das „auch" in der Stelle Pogners im ersten Akt:

Pogner (zu Walther): Was ihr begehrt,
soviel an mir, sei's auch gewährt.

anstatt:

soviel an mir, sei's euch gewährt.

Diese von mir „offenbar“ genannten Schreibfehler müssen aus der Partitur verschwinden, selbst dann, wenn sie nachweisbar von Wagners Hand herrühren sollten.

Wenn man bedenkt, daß Wagner bei Niederschrift der Partitur an hundert von Stellen die Dichtung mehr oder weniger änderte, so wird man zugeben müssen, daß bei einer so freien Behandlung der literarischen Fassung dem Meister leicht ein Versehen unterlaufen konnte.

Und beweisen nicht die Fehler gegen den Reim, daß sich Wagner in der Tat versehen hat?

Und beweist dasselbe nicht auch die Stelle im dritten Akte aus dem Gespräche Sachsens mit Walther?

Sachs: Ein Täubchen zeigt ihm wohl das Nest,
darin sein Junker träumt'.

Das „Täubchen“ bezieht sich auf Walthers Preislied in der ersten Fassung des Gedichtes. Wagner verwarf diese erste Fassung mit dem Täubchen vollständig und ersetzte sie bei Niederschrift der Partitur durch ein ganz neues Gedicht. Das Täubchen, das darin nun nicht mehr vorkommt, verlor seine Beziehung. Wagner ließ es aber bestehen, und nun hängt es in der Luft. Daran ist allerdings nichts mehr zu ändern. Aber, wenn erst einmal Versehen festgestellt werden konnten, so wird man gegenüber den Veränderungen, die die Partitur gegenüber der literarischen Fassung aufweist, doch etwas mißtrauisch und zeigt sich wenig geneigt, alle diese Veränderungen für Verbesserungen zu halten.

Am allerwenigsten halte ich z. B. die Umänderung des „Abendtraumes“ in einen „Morgentraum“, die sich Hans Sachsens Selbstbetrachtung im Quintett gefallen lassen mußte, für eine Verbesserung. Hans Sachs hat sich zu der Erkenntnis durchgerungen, daß seinem Liebestraume ein Morgen der Erfüllung nicht mehr erblühen kann, denn seine geliebte Eva hat ihr heißes Herz dem jungen Dichter Walther Stolzing zugewandt. Wonne der Wehmut im Herzen, findet Sachs die Kraft der Entsagung, getragen von dem beglückenden Bewußtsein, daß „seines Herzens süß Beschwer“ ihm dennoch den Abend seines Lebens traumhaft schön verklären wird.

Es wäre also ganz folgerichtig, wenn Sachs nicht von einem „schönen Morgentraume“, sondern von einem „schönen Abendtraume“ spräche, um so eher, als der schöne Abendtraum die für das Quintett nötige Stimmung weihevoller Entsagung von selbst bringt, die ich mir, als Darsteller des Sachs, nie aus dem schönen Morgentraume heraus zu konstruieren vermochte.

Ich halte den „Morgentraum“ für einen Schreibfehler. So erscheint mir auch die Umänderung im Fliedermonolog:

Lenzes Gebot,
Die süße Not,
Die legt' es ihm in die Brust

anstatt:

Lenzes Gebot,
Die süße Not,
Die legten's ihm in die Brust

nur als ein Schreibfehler. Hans Sachs, den Poeten, drängt es, sich mit der Kunst des jungen Singers Walther Stolzing auseinanderzusetzen: Das Lied Walthers, das von „Lenz" und von „Liebe" sang, zeugte weniger von Regeln einer Schule, als vielmehr von einer starken, „unermeßlichen" Empfindung, die so unmittelbar wirkte, als ob Lenz und Liebe selbst in ihm sängen.

Wenn Wagner, der Dichter, schrieb:

Lenzes Gebot,
Die süße Not,
Die legten's ihm in die Brust

so beweist der Plural des Verbums — und wohl auch die Niederschrift in zwei getrennten Zeilen, daß ihm die zwiefache Mehrheit des Subjektes vorschwebte. Und wenn Wagner, der Komponist, die Absicht des Dichters unterstützt, indem er der bei diesen Worten erklingenden Musik zwei scharf abgetrennte Forteakzente einfügte und damit zwei dramatische Ausdrucksgipfel schuf, so wird man schwerlich damit einverstanden sein, das Verbum „legen" im Singular zu belassen, so wie es in der Partitur steht.

Wer wollte den sinnigen Parallelismus zwischen Walthers Gesang und Sachsens rückschauender Betrachtung aufgehoben sehen?

Lenz und Liebe

oder

Lenzes Gebot,
(und) Die süsse Not, (Des Herzens süß' Beschwer)
Die legten's ihm in die Brust.

Liepe bewertet auch die Umänderung von

Waret ihr „Singer"?

in

Seid ihr ein „Singer"?

als eine Verbesserung, weil der Dichter „damit eine sprachlich bessere Ausdrucksform gewann und zugleich den Begriff ‚Singer' zu dem erhob, was er dem späteren Verlauf der Dichtung nach wirklich ist, zu einer Würde, einer Rangstufe der Ausbildung, die, einmal erreicht, dem danach Strebenden blieb für alle Zeit, nicht zu einer einmaligen Auszeichnung, etwa nach Art der Schützenkönige".

Die Stelle heißt im Zusammenhange:

David: Seid ihr ein „Dichter"?
Walther: Wär' ich's doch!
David: Waret ihr „Singer"?
Walther: Wüßt' ich's noch?
David: Doch „Schulfreund" wart ihr und „Schüler" zuvor?

Durch Magdalene hat David erfahren, daß Walther Meister werden will. Wer „Meister" werden will, muß ein „Dichter" sein und muß zuvor „Singer", „Schulfreund" und „Schüler" gewesen sein.

Das weiß David ganz genau und er fragt nun Walther ordnungsgemäß ab, ohne sich durch dessen ausweichende Antworten irre machen zu lassen: zuerst, ob er ein „Dichter" ist; und dann, ob er ein „Singer", ein „Schulfreund" und ein „Schüler" war.

Wagner macht uns auf diese Weise mit dem vorgeschriebenen Entwickelungsgange eines „Meisters" bekannt, und wir erfahren, daß die erreichte höhere Staffel immer die vorhergehende aufhebt, etwa so, wie der Hauptmann den Oberleutnant und der Oberleutnant den Leutnant aufhebt.

Hätte Liepe mit seiner Auffassung recht, so müßte vor allen Dingen die Frage nach dem „Schulfreund" und nach dem „Schüler", ebenso wie die Frage nach dem „Singer" im Präsens stehen; denn „Schulfreund" und „Schüler" müßten dann ebenfalls als „Rangstufen der Ausbildung, als Würden" angesehen werden, wie der „Singer". Die Fragen nach dem „Schulfreund" und nach dem „Schüler" hat aber Wagner nicht ins Präsens gesetzt, und wir müssen annehmen, daß ihm die von Liepe unterlegte Absicht nicht vorgeschwebt hat.

Ich ziehe auch hier die literarische Fassung vor, um so mehr, als sie sich der Musik tadellos anschmiegt.

Es hat keinen Zweck, noch mehr von den „vermutlichen" Schreibfehlern anzuführen; denn bevor wir an die Lösung der Frage der Textvarianten in den „Meistersingern" herantreten dürfen, müssen wir erst erfahren, ob die gestochene Partitur mit der geschriebenen Originalpartitur wirklich ganz genau übereinstimmt. Es ist das ja anzunehmen; denn der Verleger hat die Drucklegung sicher auf das gewissenhafteste besorgt. Haben wir aber die Versicherung erhalten, daß die gestochene Partitur ohne Fehler ist, d. h. mit Wagners Handschrift übereinstimmt, dann bin ich im Gegensatze zu E. Liepe entschieden dafür, mit der literarischen Fassung bewaffnet, die „offenbaren" Schreibfehler in der Partitur zu beseitigen und den „vermutlichen" Schreibfehlern mutig ins Antlitz zu leuchten.

Ein textlich richtiger Klavierauszug und ein richtiges Textbuch könnten dann erst hergestellt werden.

Die jetzt bestehenden Klavierauszüge der „Meistersinger" stimmen ungefähr mit der jetzigen gedruckten Partitur überein. Einige Druckfehler

der Partitur bringen sie nicht, dagegen haben sie eine Anzahl selbständiger Druck- und Schreibfehler aufzuweisen.

Das jetzige Textbuch, von B. Schott's Söhne, Mainz, herausgegeben, stimmt mit der literarischen Fassung letzter Hand, wie sie sich in den „Gesammelten Schriften“ (Leipzig, E. W. Fritzsch) vorfindet, genau überein, weicht aber von dem Texte der Partitur an mehr als an hundert Stellen ab. Ja, es finden sich darin noch fünf Zeilen der literarischen Fassung erster Hand, die Wagner gar nicht komponiert hat, und es fehlen darin zwei Zeilen aus der Prügelszene:

's ist morgen der Fünfte!
's brennt Manchem im Haus!

die man vielleicht gerade wegen ihres gänzlich dunkeln Sinnes nicht missen möchte.

Karl Scheidemantel-Weimar

IV.

Wenn Richard Wagner bei der Vertonung seiner großartigen Operndichtungen zuweilen von der ursprünglichen literarischen Textfassung abwich, so hatte er selbstverständlich dafür seine guten Gründe. Diese Gründe sind für jeden Musiker so einleuchtend und für das überaus musikalische Feingefühl Wagners so charakteristisch, daß es eine Versündigung wäre, wollte jemand diese nach der musikalischen Seite hin so wertvollen Verbesserungen wieder beseitigen oder in ihnen Änderungen vornehmen. Will sich eine Verlagshandlung bei der Neuedition Wagnerscher Werke ein wirkliches Verdienst erwerben, so möge sie für eine gleichlautende (neudeutsche) Orthographie und eine einheitliche, sorgfältig revidierte Interpunktion sorgen. Die Fragen aber, die Herr Emil Liepe in Ihrer geschätzten Musikzeitung aufwirft:

1. ob es berechtigt sei, bei Neuausgaben Wagnerscher Bühnenwerke die Textfassung der Literaturausgabe für die Partituren und Klavierauszüge in Anwendung zu bringen;

2. ob überhaupt eine Veranlassung vorliege, in Wagnerschen Opern Textveränderungen vorzunehmen, sind mit einem entschiedenen „Nein“ zu beantworten.

Prof. Arno Kleffel-Berlin

V.

... Ihren Aufsatz über die Textvarianten in Wagners Werken habe ich mit großem Interesse gelesen. Ich pflichte Ihnen vollkommen bei, daß es besser und pietätvoller wäre, wenn die Lesarten der Partituren Wagners beibehalten und nicht gegen die der „Gesammelten Schriften“ ausgetauscht

würden. Wagner wird, als er ursprünglich in der Buchdichtung gebrauchte Worte für die Musik änderte, gewußt haben, warum er es tat; denn es läßt sich nicht annehmen, daß er ohne Zuhilfenahme des festgelegten Textes komponiert hat, bloß auf das Gedächtnis sich verlassend. Wahrscheinlicher ist es jedenfalls, daß ihm beim Komponieren an einzelnen Stellen andere als in der ursprünglichen Dichtung enthaltene Worte sinngemäßer oder charakteristischer erschienen sind. Jeder, der für die Öffentlichkeit schreibt, weiß ja doch, daß trotz allem vorhergegangenen Überlegen und Ausfeilen noch in der letzten Korrektur Änderungen für wünschenswert gehalten werden. Deshalb ist es unrichtig, unter allen Umständen früheren Lesarten, mögen sie nun im ersten Originalmanuskript oder in ersten Drucken stehen, den Vorzug vor einer späteren, vom Autor genehmigten oder selbst veranlaßten, zu geben. Es mag ja für den Philologen einen gewissen Reiz haben, verschiedene, zu verschiedenen Zeiten entstandene Lesarten festzustellen und meinetwegen daraus Schlüsse über die Arbeitsmethode eines Autors zu ziehen; die Praxis hat jedenfalls den letzten Willen des Verfassers zu respektieren. Das im allgemeinen über die Frage! In bezug auf die von Ihnen in Ihrem Aufsatz angeführten Zitate glaube ich Ihnen zumeist zustimmen zu können. Ihre Verteidigung des Wagnerschen „Seid Ihr ein Singer" ist durchaus berechtigt, und auf die Wendung in der Buchausgabe des „Meistersinger"-Textes „Waret Ihr Singer" zurückzugreifen, wäre eine törichte Verböserung. David fragt vorsichtigerweise den Walther nicht einmal, ob er die vor der Meisterschaft höchste Stufe der Meistersingerausbildung schon einnehme, ob er „Dichter" sei; aber er setzt voraus, daß Walther die untersten Stufen, den „Schulfreund" und „Schüler", mindestens absolviert habe, bevor er sich um die Meisterschaft bewirbt. Da Wagner selbst das ursprüngliche „Waret Ihr" in „Seid Ihr" umgeändert hat, liegt nicht der geringste Grund vor, diese Wendung zurückzurevidieren.

Übrigens befindet sich in unmittelbarster Nähe dieser Stelle noch ein anderer Zwiespalt zwischen Partitur und Buch. In ersterer lautet Walters Frage an David: „Wie, machte das so große Beschwerden?" In der vierten (neuesten) Auflage der „Gesammelten Schriften" fehlt das Komma nach „Wie", für die musikalische Deklamation ist der Unterschied nicht belanglos.

Auch Ihre Begründung der Partiturlesart in Sachsens Monolog von der Stelle: „Lenzes Gebot, die süße Not, die legt' es ihm in die Brust" ist zutreffend. Die ursprüngliche Fassung in der Buchausgabe: „Lenzes Gebot, die süße Not, die legten's ihm in die Brust" ist mit Fug und Recht von Wagner geändert worden; denn „die süße Not" ist, wie Sie ganz richtig bemerken, eine erläuternde Apposition zu dem voraufgegangenen Substantiv: „Lenzes Gebot". Das sollte doch keinem Zweifel unterliegen.

Am interessantesten ist jedenfalls die im Quintett auffallende Abweichung des Partiturtextes vom Buchtext. Wagner läßt Sachs seine in diesem Stadium der Handlung bereits überwundene Neigung für Evchen einen „Abendtraum" nennen, während in der Partitur in allen fünf Stimmen, auch in der Sachsens, das Wort „Morgentraum" steht. Man kann sich vorstellen, wie Sie auch bemerken, daß Sachs als älterer Mann seine Neigung zu Evchen („Vor dem Kinde lieblich hehr, mocht' ich gern erst singen, doch des Herzens süß Beschwer, galt es zu bezwingen") als einen schönen Traum an seinem Lebensabend auffaßte; allein Sachs ist in der ganzen Oper kein „alter" Mann, sondern einer, der in kraftvollster Männlichkeit mitten im Getriebe des Lebens steht. Soll der wirklich eine erwachende Herzensneigung einen „Abendtraum" nennen? Als Wagner dieses Wort in „Morgentraum" auch für Sachs umwandelte, hat er sicherlich dem Gedanken Ausdruck geben wollen, daß Sachs, dem es nicht schwer geworden wäre, seinen einzigen Rivalen aus der Meistersingerzunft, den Beckmesser, niederzusingen und den Preis, Evchens Hand, für sich zu gewinnen, seine stille Zärtlichkeit für Evchen in dem Augenblick wie einen „seligen Morgentraum" verscheuchte, als er, bezwungen durch Walthers liebeglühendes Lied, erkannte, daß ihm unter Umständen „Herrn Markes Glück" beschieden sein könnte. Nicht umsonst erfindet er daher für Walthers Preislied den Namen „selige Morgentraum-Deutweise".

Es ist mir unmöglich, auf die übrigen von Ihnen herbeigebrachten Zitate einzugehen, möchte Ihnen aber nochmals aussprechen, daß ich Ihnen zustimme in der Forderung: Musikalische Werke, die in authentischer Form vorliegen, sollten bei Neuausgaben nicht von Philologen, sondern von Musikern revidiert werden, und zwar mit allem Respekt vor dem deutlich erkennbaren Willen des Autors. Dem Revisor mögen zufällige oder übersehene Fehler verfallen, nicht aber wichtige, vom Autor vorgenommene Änderungen . . .

Otto Leßmann-Berlin

VI.

. . . Ihre schätzenswerten und wirklich aktuellen Ausführungen in der „Musik" über „Zur Frage der Textvarianten in Richard Wagners Bühnendichtungen" haben mich lebhaft interessiert. Ich gehe darum auch auf Ihre am Schlusse des Artikels gestellten Fragen ein und bemerke zur ersten Frage, daß Richard Wagner in bezug auf Sorgfalt und Genauigkeit bei der Herausgabe seiner Werke stets ein peinlich gewissenhafter Redakteur gewesen ist. Julius Hey und vor allem Karl Klindworth haben mir das in vielen Gesprächen wiederholt versichert. Wenn daher Wagner bei der Vertonung seiner stets vollständig fertig vorliegenden Dichtungen sich zu

dieser oder jener Änderung des Wortausdrucks entschloß, so waren einzig Gründe der Abrundung des sprachmelodischen Gesamtbildes oder die Erhöhung des klangcharakteristischen Vokalvolumens maßgebend. Eine den sinnlichen Klangzauber des Sprachmelos und den erschöpfenden musikalischen Ausdruck des Wortes derart und stets restlos ausdeutende Tondichternatur wie Richard Wagner mußte eben letzten Endes den Dichter dem Komponisten opferwillig sein lassen. Die wohlerwogenen Änderungen Wagners durch korrigierende Wiedereinführung der ursprünglichen Lesart der Dichtung beseitigen zu wollen und das, was der Meister in eigenhändiger Niederschrift für besser gehalten, was er beim praktischen Studium seiner Werke gutgeheißen, jetzt 30 Jahre nach seinem Tode wieder zurückzuverändern, halte ich für eine Vergewaltigung und für ein höchst überflüssiges Besserwissenwollen. Es liegt — und damit komme ich zur Beantwortung der zweiten Frage — auch nicht die geringste Veranlassung vor, die Musikwelt mit derart abgeänderter Herausgabe der Wagnerschen Werke zu irritieren. Was Wagner gewollt, hat Karl Klindworth für alle Zeiten und unumstößlich festgelegt. Seine bei Schott in Mainz erschienenen Klavierauszüge sind nach den handschriftlichen Partituren geschaffen; sie sind der Niederschlag des Willens des Meisters . . .

Adolf Göttmann-Berlin

VII.

Ehe ich den vorstehenden Meinungsäußerungen Einiges hinzufüge, verweise ich noch auf eine mir persönlich zugegangene Auslassung von Dr. Paul Marsop, die im zweiten Januarheft der Neuen Musikzeitung (Stuttgart) zum Abdruck gelangt; erfreulicherweise stellt sich der Verfasser in ihr ganz auf meinen Standpunkt, daß nämlich einzig der vom Meister in seinen Partituren niedergelegte Text für seine Werke in Betracht zu ziehen sei. Marsops Ausführungen seien allen Interessenten zur Kenntnisnahme empfohlen.

Zu erwidern habe ich zunächst Herrn Prof. Dr. Golther. Golthers textkritische Tätigkeit war mir vielleicht in ihrem ganzen Umfang nicht bekannt, — was ich jedoch von ihr kannte, genügte mir. Daß sie neben Schwächen auch ihre Vorzüge hat, — ich rechne dahin die vollständige Einfügung der szenischen Bemerkungen in die Klavierauszüge, denen dort bisher unbegreiflicherweise nur sehr lückenhaft Aufnahme gegönnt war — bezweifle ich nicht; aber es kommt hier nicht auf das Gute an, was Golther in dieser Hinsicht oder schon früher bei der Textrevision von

„Tristan“ und „Lohengrin“ in vereinzelten Fällen geleistet hat, sondern zunächst einzig auf die meines Erachtens nach schweren Verstöße, die ihm im Sommer 1911 bei der Neuausgabe von „Walküre“ und „Meistersinger“ unterlaufen sind. Er ist ja derjenige, der alle die Änderungen, die ich in meinem Aufsatz als warnende Beispiele hingestellt habe, in jenen Neuausgaben tatsächlich schon eingeführt hat. Da ich zufällig Kunde davon erhielt, habe ich es für Ehrenpflicht gehalten, die Sache hier öffentlich zur Sprache zu bringen. Ich unterschätze weder Golthers Tätigkeit, noch kommt es mir in den Sinn, seine Verdienste zu schmälern. Aber ich habe im Lauf der Arbeit die Überzeugung gewonnen, daß er nicht der Mann ist, auf dessen Schultern allein man die Verantwortlichkeit für eine so schwierige und wichtige Materie wälzen darf. Daß er nicht der Musiker ist, der hierfür vonnöten wäre, hat er nirgends so schlagend gezeigt, wie in seiner vorstehenden Zuschrift, in der er immer und überall einseitig den Standpunkt der Dichtung betont, ohne zu bedenken, daß in einem Wagnerschen Tondrama nicht der Standpunkt der Dichtung, sondern einzig der des Gesamtkunstwerks vertreten sein darf. Wir (d. h. die Musikwelt) wollen nur eine richtige Dichtung; was richtig ist, das heißt, was der Meister gewollt hat, — darauf kommt es an, nicht auf das, was diesem oder jenem Dritten besser dünkt. Die Lösung dieser Frage verlangt Männer der Praxis, Kernmusiker — und von diesen wieder hauptsächlich solche, die draußen „auf der Herberge“ gestanden haben: Dirigenten, Spielleiter usw.

In seinem verdienstlichen Aufsatz „Zur Geschichte der Entstehung und Veröffentlichung von Wagners „Ring des Nibelungen“ (Allg. M.-Ztg. XXXVIII, 3—9) teilt Wilhelm Altmann (No. 8, S. 218) einen Brief R. Wagners vom 5. 11. 1864 an Schott mit, in dem der Meister „der endlichen Zusendung von Revisionsbogen des Klavierauszugs der Walküre entgegensieht.“ Also: Richard Wagner hat — ich habe darauf in meinem Aufsatz schon einmal hingewiesen — persönlich die Korrektur zum „Walküre“-Auszug, den Karl Klindworth genau nach des Meisters Originalmanuskript angefertigt hat, gelesen. Hätte er demnach die von mir zitierte Stelle des Wotan: (Akt III) „durch meinen Willen“ usw. so haben wollen, wie Golther sie dem Text der Buchausgabe entsprechend abgeändert hat, so hätte er diese Fassung in den Klavierauszug eingetragen, denn eine so bedeutende Textumwälzung, wie sie dadurch entstanden wäre, hätte ihm nie entgehen können. Da er sie aber nicht eingefügt hat, so beweist dies, daß er die Stelle so gewollt hat, wie sie im Klindworthschen Klavierauszug steht. Wenn also Golther trotzdem noch, über den Kopf des Meisters hinweg, auf seiner Meinung beharrt, ja sogar nicht zaudert, den Rhythmus der Musik abzuändern, so zeugt das allerdings von Mut, aber von einem Mut, um den ich ihn nicht beneide.

In seiner Zuschrift sagt Golther: „Die Berechtigung, Wagners Partitur mit Wagners Dichtung nach textkritischen Gründen zu verbessern, entnehme ich aus der mir von Kennern überlieferten Angabe, daß der Meister öfters über Verschreiben bei Aufzeichnung der Partitur geklagt habe." Dies ist der springende Punkt. Hier trete ich ihm ganz entschieden entgegen und bestreite ihm diese Berechtigung. Vorsichtigerweise läßt Golther die Frage offen, ob er in obigen Worten von Schreibfehlern des Meisters selbst oder von denen seiner Kopisten spricht. Die Worte „Aufzeichnung der Partitur" deuten eigentlich nur auf den Meister, denn nur ein Komponist zeichnet seine Partitur auf, ein Kopist liefert einfach eine Abschrift, eine trockne, mechanische Arbeit. Also nun: Schreibfehler, die Wagners Kopisten begangen haben, scheiden ein für allemal bei dieser ganzen Frage aus, sie kommen überhaupt nicht in Betracht, denn die Klavierauszüge zu Wagners Werken sind nicht nach Kopieen, sondern nach den Originalmanuskripetn des Meisters gearbeitet. Wenn es sich aber in Golthers Worten etwa um Schreibfehler des Meisters selbst handeln soll, dann sage ich: Die Schreibfehler, die ein Komponist begeht, sind durchweg harmloser Natur. Da handelt es sich höchstens um vergessene oder falsch gesetzte Versetzungszeichen, fehlende Pausen, orthographische Schnitzer, die jeder verständige Mensch stillschweigend sofort verbessert. Fehler des Denkens, innere Fehler begeht ein Komponist nicht, geschweige denn ein Riesengenie, wie Wagner, der noch dazu außer dem Glück des Genies auch das Glück der Gewissenhaftigkeit besaß. Wagners Manuskripte sind geradezu vorbildlich für alle Zeiten, was Genauigkeit und Sauberkeit im Schreiben betrifft; er hat uns allen erst gezeigt, wie man Partituren bis ins Jota hinein genau und sorgfältig schreiben soll. Um so bedauerlicher sind daher die häufigen, recht billigen Einwürfe von einem „Schreibfehler" der Partitur. Wohl könnte ich mir denken, daß ein Kopist beim Abschreiben der „Meistersinger"-Partitur im Quintett in die Stimme des Sachs gedankenlos „Morgentraum" hineinschreibt, weil es in den anderen vier Stimmen auch so stand, — der Meister selbst? — Nein! Das ist ausgeschlossen — da muß ich schon um stärkere Beweismittel bitten.

Mit positiver Sicherheit weiß ich von Karl Klindworth persönlich, daß dieser alle seine Klavierauszüge nach des Meisters Originalmanuskripten gearbeitet hat. Und da der Meister selbst Korrektur bei ihrer Drucklegung gelesen hat, so sind diese Klavierauszüge in allem, was nicht Sache der Instrumentation ist, noch mehr authentisch, wie die Partitur selbst. Denn das Korrekturlesen eines Klavierauszugs ist übersichtlicher und läßt weniger leicht Fehler durchschlüpfen, als das einer komplizierten Partitur. Für gänzlich ausgeschlossen halte ich es, daß die beiden andern großen Arrangeure Wagners, Carl Tausig und Hans von Bülow, anders verfahren sein sollten; auch sie werden zweifellos ihre Klavierübertragungen direkt nach

dem Originalmanuskript gearbeitet haben.[1]) Daß z. B. Hans von Bülow nicht den Meister, mit dessen Ideen und Bestrebungen er damals so eng verwachsen war, auf etwaige Textflüchtigkeiten — wenn sie unterlaufen wären — sollte aufmerksam gemacht und sie mit ihm durchgesprochen haben, das ist ganz undenkbar. Aus innerster Überzeugung kann ich deshalb nur nochmals sagen: Es hat niemand das Recht, Wagners Partitur mit Wagners Dichtung zu verbessern. — —

Was Forchhammer schreibt, hat Hand und Fuß, und über die von ihm angeführten Beispiele lohnt es sich nachzudenken und zu diskutieren. Ohne weiteres zu akzeptieren sind sie nicht, denn zu oft hat Wagner in seinen Werken in deutlich erkennbarer Absicht den Reim der Musik zum Opfer gebracht, sowohl das feine Gefüge des Stabreims, wie das äußerlichere Geklingel des Schlußreims. Forchhammers Versehen ist, daß er sich, verführt durch einen Irrtum, in die Idee verrannt hat, bei Wagner wirkliche textliche Fehler aufzustöbern, also nicht Schreib- oder Gedächtnisschnitzer, sondern richtige Fehler. In seinem von ihm zitierten, sehr schätzenswerten „Tristan"-Aufsatz führt er zwei solche von ihm aufgespürte Fehler an. Hier muß ich nun leider seine Illusion gründlich zerstören. Die erste Stelle betrifft das berühmte: „So stürben wir" gegenüber „so starben wir" — im Zwiegesang des zweiten Akts. Forchhammer hält für einzig richtig „so stürben wir", für direkt falsch dagegen „so starben wir". Die Stelle erledigt sich von selbst. Denn die Lesart der Buchausgabe „so starben wir" ist wahrscheinlich erst von Golther, der den Text zu „Tristan" schon um das Jahr 1902 herum revidiert hat, in die neueren Klavierauszüge und die Taschenpartitur eingefügt worden. In Hans von Bülows Auszug dagegen, und demgemäß wohl auch in Wagners Originalmanuskript steht deutlich „so stürben wir". Es können deswegen die neueren „Tristan"-Auszüge, vornehmlich der in der „Ausgabe der Verleger" und auch die 1905 erschienene, ebenfalls von Golther revidierte kleine Partiturausgabe von „Tristan", was den Text betrifft, nicht mehr für authenthisch gelten. Authentisch ist einzig der von Hans v. Bülow gefertigte Auszug. Für direkt falsch halte ich übrigens „so starben wir" nicht; es ist eine ungewöhnliche, als poetische Lizenz aufzufassende, aber nicht direkt unlogische Ausdrucksweise. Für die musikalische Fassung ist berechtigt natürlich einzig: „so stürben wir". — Viel wichtiger ist für Forchhammer die zweite Stelle, die bekannten Worte der Brangäne am Anfang des Werks:

---

[1]) Schon aus rein äußerlichen Gründen ist das mit Gewißheit anzunehmen: das Kopieren einer Partitur, wie die „Meistersinger" oder „Tristan", kostet viel, sehr viel Geld (5—600 Mark für jedes Werk dürfte wenig gerechnet sein). Und daran hatte Wagner bekanntlich damals keinen Überfluß.

Blaue Streifen
Stiegen im Westen auf;
Sanft und schnell
Segelt das Schiff;
Auf ruhiger See vor Abend
Erreichen wir sicher das Land.

Forchhammer ist der Ansicht, daß es heißen muß:

Blaue Streifen
Stiegen im Osten auf —

Denn da das Schiff von Irland nach Kornwall, also von Westen nach Osten segelt, könne das Land nur im Osten aufsteigen. In gewandter und durchdachter Weise begründet er seine Ansicht und kommt zu dem Schluß, hier eine unleugbare Entgleisung des Meisters entdeckt zu haben, wenn auch nur eine unbedachte Verwechslung zwischen Ost und West, so doch eben etwas Falsches, etwas unleugbar Falsches. Und doch liegt der Irrtum nicht bei Wagner, sondern bei Forchhammer. Die „blauen Streifen", von denen Brangäne singt, bedeuten garnicht das in Sicht kommende Land, — die sind am Himmel aufgestiegen. Der Seewind hat die Wolken zerfetzt, und blaue Streifen des Himmels lugen durch. Daß dies zuerst im Westen geschieht, kommt daher, weil Westwind weht, und daher im Westen das Gewölk zuerst zerreißt. Land zeigt sich auf See zuerst immer als dunkle, dicke Linie, nicht als blaue Streifen; außerdem — wenn Land gemeint wäre — dürfte es doch wohl nicht heißen:

blaue Streifen stiegen auf,

sondern:

ein blauer Streifen,

denn daß die Leute auf drei oder vier Stellen zugleich Land sehen sollten, wäre doch höchst unwahrscheinlich. Isolde ruft der Brangäne verstört zu: „Wo sind wir?" Und diese — sie sind ja noch auf hoher See, ein Orientieren ist daher schwierig — antwortet: „Das Wetter hat sich aufgehellt, wir werden am Schluß ruhige Fahrt haben." Vielleicht hat kurz vorher wirklich der Sturm getobt, den Isolde unmittelbar darauf in leidenschaftlichem Gefühlsausbruch als Helfer, Erlöser und Rächer anruft . . . Möglich, daß jemandem diese meine Erklärung der Stelle nicht gefällt — dagegen kann ich nichts sagen, das ist Geschmackssache. Aber niemand wird behaupten können, daß sie sinnwidrig und unmöglich sei. Solange es aber noch eine Möglichkeit gibt, die Stelle genau in Wagners Wortlaut zu deuten, solange darf man seine Lesart nicht für falsch erklären und verbessern. Nun aber die Kehrseite. Diesen Irrtum Forchhammers hat Golther in dem neuen „Tristan"-Auszug (Ausgabe der Verleger) abgedruckt, und da steht nun wirklich: „Blaue Streifen stiegen im Osten auf". Ein warnendes Beispiel, zu welchen Irrtümern blinder Verbesserungswahn verleiten kann!

Um noch auf die kleine „Lohengrin“-Stelle „Mein' zürnt der Gral“ einzugehen, so muß ich gestehen, daß ich es sehr bedauert haben würde, wenn der Meister damals wirklich die Einführung der recht konventionellen Wendung „mir zürnt“ diktatorisch erzwungen hätte. Gerade die kleine sprachliche Inkorrektheit („mein'“ wäre ja nur zu erklären als „meiner Person“) macht sich da so hübsch, so charakteristisch und so archaistisch gefärbt, daß der Meister sich wahrscheinlich von selbst entschloß, trotz seines Briefes an Liszt, die Stelle ruhig so zu lassen, wie er sie zuerst in der Partitur niedergeschrieben. — —

Scheidemantel plädiert für die unbestrittene Herrscnaft des klingenden Schlußreims. Der Reim ist eine mehr oder minder äußerliche Spielerei. Für die Musik bedeutet er nichts, rein gar nichts; ob er da ist oder nicht, ist völlig belanglos. In der Dichtung der „Meistersinger“ hat ihn Wagner absichtlich verwendet, er gewinnt damit eine erhöhte Charakteristik der engen, kleinbürgerlichen Verhältnisse. Der Tonsetzer jedoch ist oft genug, sobald es ihm gut dünkte, aus dieser Zwangsjacke herausgefahren, hat, wo es ihm nötig schien, die Fessel abgestreift und den Reim irgend einer geistvollen sprachlichen Antithese zuliebe geopfert. Daß dies auch ein paarmal an solchen Stellen geschehen ist, wo es nicht direkt nötig gewesen wäre, soll gern zugestanden sein; aber eben daraus sehen wir, wie wenig Wert der Musiker Wagner auf die belanglose Klingelei des Reims legte. Sollen wir nun wirklich den sprachlich vertieften Ausdruck opfern, nur um den inhaltslosen Reim wiederzugewinnen? Damit würden wir doch um eine bedenkliche Stufe tiefer herabsteigen. Nun einige Beispiele.

Im Quintett: (Ich bitte, die Stellen alle bei Scheidemantel genau nachzulesen, ich führe sie, des Raums wegen, nur andeutungsweise an.)

Vor dem Kinde lieblich hehr

Die Bezeichnung „hehr“ paßt für eine Isolde, eine Brünnhilde. Für Evchen ist „hold“ gerade das richtige Wort, so, wie es im Klavierauszug steht.

Sachs: Doch wie wollt ich messen ...

Wie ist es nur möglich, daß Scheidemantel in dieser Stelle auf Beibehaltung des Reims dringt? Die geistvolle Gegenüberstellung von „wie wollt ich messen, was unermeßlich mir schien“ sollen wir missen, nur weil der Reim auf „passen“ „fassen“ sein würde?

Pogner: Vernehmt mich wohl!

Kothner fordert die Meister seinem Amt gemäß auf, den Junker „wohl zu vernehmen“, d. h. ihn gut zu prüfen. Pogner hat ebendazu weder Veranlassung noch Berechtigung. Er sagt zu den Meistern: Vernehmt mich wohl, das heißt in diesem Fall soviel wie: Versteht mich

recht! Denkt nicht etwa, daß ich eine Bevorzugung für den von mir Empfohlenen wünsche!

Sachs: Ein Täubchen zeigt ihm wohl...

Ich erfahre zum erstenmal, daß es mit dem „Täubchen" ursprünglich eine besondere Bewandtnis hatte, da es auf die Urfassung des Preislieds zurückdeutete. Das ist ja sehr interessant. Aber warum soll das „Täubchen" nun, wo es zu keiner früheren Stelle mehr Beziehungen hat, deswegen sinnlos in der Luft hängen? Evchen hat dem Knappen irgendwie mit List und Schlauheit einen Wink zukommen lassen, wo sein Herr wohnt. Das ist alles. Warum soll Sachs das liebliche Evchen nicht mit einem Täubchen vergleichen? Und wie kann man von da aus rückwirkend den Schluß ziehen, daß man infolgedessen den Änderungen der Partitur skeptisch gegenüberstehen müsse? —

Die Stelle mit dem „Morgentraum" möchte ich hier nicht noch einmal erörtern. Erstens ist sie von anderer Seite in den vorstehenden Meinungsäußerungen bereits erschöpfend behandelt worden. Zweitens hat Scheidemantel Neues darüber nicht gesagt. —

David: Seid Ihr ein Singer?

David stellt die beiden ersten Fragen ganz korrekt:

Seid Ihr ein Dichter? — Nein! —
Seid Ihr ein Singer? — Nein! —

Bei der dritten Frage fällt er vor Verwunderung über diesen noch nicht dagewesenen Fall aus dem Examinatorenton und fragt:

Doch „Schulfreund" wart Ihr und „Schüler" zuvor?!

Nehmen wir mal an, die letzte Frage wäre, wie Scheidemantel sagt, nicht ganz streng korrekt, — wäre das ein Grund, nun auch die zweite Frage unrichtig zu formulieren? Und warum dann nicht auch die erste? Ich füge mich sehr gern der Auslegung, daß die eine Rangstufe die andere aufhebt (daß es also nicht so ist, wie z. B. beim Professor und Dr. phil.). Aber da David erfahren hat, daß Walther ein Dichter nicht ist, so wäre doch eben die Rangstufe des Singers, wenn sie einmal erreicht war, noch nicht aufgehoben, und David kann also gar nicht anders fragen, als

seid Ihr ein Singer?

Scheidemantels militärisches Beispiel gibt hierfür eine beweiskräftige Parallele:

Seid Ihr Major?
— Nein! —
Seid Ihr ein Hauptmann?
— Nein! —
Doch Leutnant wart Ihr und Fähnrich zuvor?

Wer würde da fragen: „Wart Ihr ein Hauptmann?" — Niemand. Auch an der Formulierung der dritten Frage ist nichts sprachlich Un-

korrektes, das erzielt Wagner mit großer Gewandtheit durch die sehr geschickte Zuhilfenahme des Wörtchens „zuvor". In Verbindung mit „zuvor" kann es nun nicht mehr anders heißen als: Doch Schulfreund wart Ihr und Schüler zuvor?

Ziehe ich nun schließlich das Gesamtresultat von dem, was hier für und wider die Sache gesagt ist, so scheint es mir doch das Richtigste, wenn ich — schon um allen später etwa nachfolgenden unverständigen Bearbeitungen von vornherein die Spitze zu bieten — den Vorschlag wiederhole, den ich schon im Sommer bei Entdeckung der ersten Goltherschen Textänderungen stellte, und den jetzt zu meiner Freude auch Forchhammer aufgegriffen hat, — eine Konferenz von ersten Autoritäten auf musikalischem, literarischem und ausübendem Gebiet einzuberufen, die in gemeinsamer Arbeit sich über strittige Punkte schlüssig zu werden hätte und in einem, auch den Klavierauszügen beizuheftenden Anhang über Textabweichungen und ihren jeweiligen Wert oder Unwert Aufklärung geben müßte. Vielleicht täten sich hierzu die drei Wagner-Verleger, eventuell mit ihnen auch noch eine Gruppe anderer Verleger, zusammen und ließen diese Revision auf gemeinsame Kosten vornehmen, es würde damit — wenn die Revision bis 1914 beendet wäre — aller Konkurrenzwirtschaft mit einem Schlag ein Ende gemacht.

Man denke, wie sich die Sache andernfalls gestalten kann: Jetzt hat Golther gearbeitet; nach fünf Jahren kommt ein anderer, der sich die Sache viel leichter macht; nach acht Jahren wieder ein anderer, und so fort; und nach 20 Jahren haben wir 20 verschiedene Wagner-Ausgaben mit 20 verschiedenen Texten, und kein Mensch weiß mehr, welches der richtige ist. Wie lange dauert es dann noch, und auch an die Musik wird Hand angelegt. Und das wäre der Anfang vom Ende!

Emil Liepe-Berlin

REVUE DER REVUEEN

Zu Franz Liszts 100. Geburtstag

In- und ausländische Zeitschriften; Broschüren (Schluß) — Aus Tageszeitungen

BLÄTTER FÜR GEMÄLDEKUNDE (Wien), 7. Band, Heft 3 (September/Oktober 1911). — „Franz Liszt-Bildnisse". Von Julius Kapp. „Wohl selten hat eine Künstlererscheinung der zeitgenössischen bildenden Kunst so häufig zur Anregung und als Modell gedient, wie die Franz Liszts. Die scharf ausgeprägten Linien dieses Charakterkopfes, dessen Züge eine große Ähnlichkeit mit Typen auf Heiligenbildern altdeutscher Meister (z. B. Dürer) aufweisen, und in späteren Jahren das Transzendentale, die Verklärtheit seines leuchtenden Auges übten großen Reiz auf die Künstler aus." Kapp bespricht aus der Unmenge der nach dem Leben geschaffenen Liszt-Bildnisse die wichtigsten in chronologischer Reihenfolge. Sein Urteil faßt er dahin zusammen: „So groß auch ihre Zahl ist, fast alle zeigen uns nur den genialen Künstler, den mutigen Ringer und Vorkämpfer. Das an Liszt in gleichem Maße Bewunderungswürdige, den großen Menschen in seiner unerschöpflichen, fast strafbaren Güte, das Sonnige, mild Verklärte seiner unvergeßlichen Augen suchen wir dagegen meist vergebens. Hier muß schon die in diesem Sinne indiskretere Photographie aushelfen."

DR. BLOCHS ÖSTERREICHISCHE WOCHENSCHRIFT (Zentralorgan für die gesamten Interessen des Judentums, Wien), 28. Jahrgang, No. 43 (27. Oktober 1911). — „Franz Liszt". Von Joseph Sulzer. Persönliche Erinnerungen an den Meister.

LE MÉNESTREL (Paris), 77. Jahrgang, No. 45 (11. November 1911). — „Le chef-d'œuvre de Franz Liszt à propos du centième anniversaire de sa naissance." Von Raymond Bouyer. Die Ausführungen des Verfassers, der Liszts Bedeutung als ausübender und schaffender Künstler, als wichtiger Anreger und Befruchter, als uneigennütziger Förderer und Freund, als Dirigent und Schriftsteller mit warmen Worten darlegt, gipfeln in dem Gedanken, daß man sich bei dem 100. Geburtstag des Künstlers vor allem des Menschen Liszt dankbar erinnern müsse, „car il nous laisse, comme une irrésistible antithèse et comme un vivant reproche à toutes nos luttes fratricides, un chef-d'œuvre; et ce chef-d'œuvre est sa bonté, sa miraculeuse bonté."

DER MERKER (Wien), 2. Jahrgang, Heft 26 (2. Oktoberheft 1911). — Dieses Franz Liszt-Heft wird mit einer Reihe geistvoller Aphorismen Paul Marsops eingeleitet, von denen der folgende zitiert sei: „Die Faust-Symphonie enthält mehr Musik wie die Dante-Symphonie. Dennoch ist sie das schwächere Kunstwerk. Liszt war wie Dante ein ‚fahrender Scholast', ein wundersamer Verklärer mittelalterlicher Romantik. Also in gewissem Sinne ein Abschließender. Um faustische Fäden fortzuspinnen, muß man väterlicher- wie mütterlicherseits von Deutschen abstammen, der Zukunftsarbeit und der Zukunftsreligion entgegendrängen." — „Liszt und die Gegenwart." Von Rudolf Stephan Hoffmann. „Ein wahrhaft tragisches Los ward diesem Großen, Gütigen zuteil. Ein grandioser Befruchter, wie kein zweiter, mit dessen Genius alles Heutige so nahe verknüpft ist, und sein Werk so gut wie verschollen! . . . Es fehlte an der gewaltigen Konzentrationsfähigkeit eines Wagner, die ihm ermöglicht hätte, aus großartig konzipierten Skizzen, aus genialen Improvisationen, wie die h-moll Sonate, der 13. Psalm, vieles in ‚Faust' und ‚Dante', ein ganzes monumentales Werk in wirklich schlackenloser Reinheit zu

formen ... und heute ... zeigt sich ein zweites, gleich tragisches Moment. Heute trübt sich uns das Bild des Ahnherrn neben dem blendenden Glanz seiner Jünger. Heute muten seine kühnen Neuerungen vielfach matt, fast wie schwächere Nachahmungen der Späteren an, die doch ohne ihn nicht geworden, nicht so geworden wären, wie sie sind.“ „Aber trotz alledem: er wird bleiben! Er wird wahrscheinlich sogar den Glanz überleben, der ihn heute verdunkelt. In dem Wunderbau der modernen Kompositionstechnik zeigen sich Risse und Sprünge, die Programmusik sinkt wieder zur Gedanken- und Tonmalerei herab, aus der Liszt sie erhoben hatte, eine überspitzte Entwicklung droht plötzlich abzubrechen.“ Die Möglichkeit einer Weiterentwickelung erblickt Verfasser in der Linie Bruckner-Mahler. — „Franz Liszt.“ Von Eugen d'Albert. „Liszt hat sich innerlich niemals gänzlich von Klavier und Virtuosentum losgelöst. Er war wohl stark genug, seine öffentliche Konzerttätigkeit frühzeitig einzustellen — sein Schülerkreis, seine beständige Fühlung mit Pianistischem indessen bewirkten, daß er Komponist immer in zweiter Linie blieb. Die äußerlichen Gunstbezeigungen, die Schmeicheleien, welche dem ausübenden Künstler zuteil werden, schädigen die ganze Denkungsart des Schaffenden. Ich möchte den Virtuosen mit der Courtisane, den selbstschöpferischen Künstler mit der Mutter vergleichen. Was nun Liszts Persönlichkeit anbelangt, ist es doppelt zu bewundern, daß ihm, dem so Gefeierten, Geliebten, all der Glanz und die Huldigungen, von denen seine Siegeslaufbahn begleitet waren, menschlich nichts anhaben konnten.“ — „Liszt als Lehrer.“ Eine Skizze von José Vianna da Motta. Persönliche Erinnerungen. „Acht Takte aus dem Adagio von op. 106 waren ... eine wahrhafte Offenbarung: wer das nicht gehört, wird nie wissen, welcher Eindringlichkeit, welcher Sprache der Klavierton fähig ist; es schrie förmlich vor Schmerz. Es war, als ob zwei große Seelen einander leidvoll grüßten: die Seele Beethovens und die seines wundervollen Nachdichters.“ — „Erinnerungen an den letzten Aufenthalt Liszts in Rom“ veröffentlicht August Stradal. „Liszt erscheint mir so recht als Prometheus, der der Welt das Licht bringen will, und den die Menge dafür in Fesseln schlug, oder als Siegfried, der das schlummernde Leben wachküßt und die Welt von dem sie drückenden Panzer befreit.“ — „Franz Liszt und der Allgemeine Deutsche Musikverein.“ Von Paul Ehlers. Im Hinblick auf das Heidelberger Liszt-Fest sagt Verfasser: „Der Allgemeine Deutsche Musikverein mag aus dieser Erinnerungsfeier neue, frische Kraft saugen, um immer dem strahlenden Vorbilde Franz Liszts zu gleichen, der jeden Fortschritt, in welcher Form er sich auch äußern mochte, seiner Hilfe wert erachtete, wofern er nur echt und ernst gewollt war, und der in wahrhaftigstem Weltbürgertume nicht nach der Herkunft eines Künstlers fragte, wenn er ein Könner war.“ — Richard Batka veröffentlicht „Sechs Briefe Franz Liszts“. „Ohne den Kenner des Lisztschen Lebens durch wichtige neue Aufschlüsse zu überraschen, runden sie das bekannte Bild des Menschen durch kleine Züge gefällig ab und helfen die alten Linien zu verstärken.“ — „Erinnerungen an Franz Liszt.“ Von Mathilde Stern-Porges, der Schwester des bekannten Vorkämpfers der neudeutschen Kunst. „Liszt hat sich nie wie andere, vom Schicksal so bevorzugte Künstler, was er doch leicht hätte tun können, einen Palast gebaut und nie wie ein Fürst gelebt und hat auch, wie man allgemein weiß, kein namhaftes Vermögen hinterlassen ...“ — Julius Kapp teilt „Unveröffentlichte Briefe Liszts“ mit. Die Adressaten sind: Intendanten der Weimarer Hofbühne, Brockhaus, Ritter, Großherzog Karl Alexander. — „Im Heimatsdorfe Franz Liszts“. Von Fritz Lange. Mit einer Abbildung des altertümlichen Betts, in dem Liszt zur Welt kam. — „Zu des Meisters Gedächtnis.“ Von August Richard. „Betrachten wir ... Liszt als Künstler und als Menschen, so erhalten wir ein Bild von so stolz-

erhabener Schönheit und Größe, wie es sich in gleicher Weise nicht so leicht ein zweites Mal finden wird."

DER MUSIKSALON (Berlin), 3. Jahrgang, No. 21/22 (November 1911). — „Franz Liszt". Von Felix Draeseke. Verfasser schließt seine Würdigung des Meisters mit den Worten: „.... daß ein auf der höchsten Stufe der Künstlerschaft stehender und durch die unglaublichsten Triumphe, die er noch jahrzehntelang hätte genießen mögen, verwöhnter Virtuose in der Vollkraft seines Mannesalters auf diese Triumphe verzichtete, um seine Kunst zu vertiefen und durch eine als notwendig erkannte Ergänzung zu vervollständigen, dies stellt sich als ein Liszt eigentümlicher Zug dar, der seiner Künstlerschaft einen persönlichen und stolzen Reiz verleiht." — „Der Klaviertondichter Franz Liszt." Von H. W. Egel. Liszts Bedeutung als Klavierkomponist wird an der näheren Betrachtung der „Années de Pèlerinage", der „Harmonies poétiques et religieuses" und der beiden Franziskus-Legenden dargelegt. Zum Schluß sagt Verfasser: „Bach kommt von der Orgel, bringt den Orgelstil in seine Klavierwerke. Liszt kommt vom Klavier und neigt immer mehr zu einem gewissen polyphonen Stil hin, der in seiner elementaren Klanggröße orgelmäßige Tonmassen verlangt. Je mehr der Meister zur Kirchenmusik sich wendet, desto mehr wird auch sein Klavierstil davon beeinflußt.... Wir sehen in ihm den individuellsten Klaviertondichter und Klaviertonphilosophen des 19. Jahrhunderts."

VELHAGEN & KLASINGS VOLKSBÜCHER (Bielefeld und Leipzig), No. 33: „Franz Liszt". Von Paul Bekker. Mit 32 Abbildungen und einem farbigen Umschlagbild. In dieser, trotz aller Knappheit der Darstellung über das Leben und Schaffen und über die künstlerische Bedeutung Liszts vorzüglich orientierenden Monographie fesselt vor allem die geistvolle vergleichende Charakteristik der drei intellektuell führenden Musiker aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Wagner, Liszt und Brahms. Und zwar vom Standpunkt ihres Verhältnisses religiösen Problemen gegenüber. Über Liszt urteilt Bekker: „Sicherlich läßt sich nicht die ganze Erscheinung eines Franz Liszt mit einer Formel von römisch-katholischem Mystizismus erklären. Aber je mehr sich die historische Distanz Liszt gegenüber vergrößert, desto klarer erkennen wir seine kirchlich-religiösen Werke als das Ziel, dem die vielen Ströme, in die sich sein Wesen teilt, zuletzt doch gemeinsam zustreben. Sehen wir von den beiden Gipfeln der Lisztschen Instrumentalmusik, der Dante- und der Faust-Symphonie, die gleichfalls in transzendente Regionen hineinragen, ab, so bleiben die geistlichen Werke: die Psalmen, die Messen, die ‚Legende von der Heiligen Elisabeth' und der ‚Christus' als das eigentliche künstlerische Vermächtnis Franz Liszts. In ihnen findet nicht nur sein Künstlerideal die schlackenfreieste Verklärung. In ihnen kommt auch der eigentümlichste Teil seines Menschentums: die tiefe, zweifelfreie, zu visionärer Weite sich steigernde Gläubigkeit zum reinsten Ausdruck. Und in dieser Übereinstimmung höchst entwickelter, menschlicher und künstlerischer Eigenheiten ruht, unbeschadet aller im einzelnen geübten und berechtigten Kritik, der bleibende Wert dieser Werke. Sie spiegeln eine Persönlichkeit auf der äußersten Stufe der ihr erreichbaren Selbstvollendung."

Aus Tageszeitungen

I: Liszt als Künstler und Mensch

BADISCHE PRESSE (Karlsruhe) (21. Oktober 1911). — „Franz Liszt." Von F. M. Richard Graf du Moulin-Eckart. Verfasser schildert den überwältigenden, fast

übernatürlichen Eindruck, den auf ihn als Knaben zwei Begegnungen mit Liszt hinterließen. „Heute kenne ich die Ursache dieser Wirkung. Es war der Zauber der Verklärung und die Milde edelster Resignation, die über dem einzigartigen Menschen lag. Er hatte die Höhe seines reichen Lebens schon überschritten und ließ es ausklingen in Menschenliebe und Frömmigkeit." (Auch in einer Reihe anderer Zeitungen erschienen.)

BASLER NACHRICHTEN (21. Oktober 1911). — „Franz Liszt." Von K[arl] N[ef]. „Diese beiden, Berlioz und Liszt, sind viel mehr die direkten Nachfolger Beethovens, als Mendelssohn und Schumann. Eine gewagte, nicht wörtlich zu nehmende, aber vielleicht zum Verständnis der Entwickelung doch beitragende Parallele sei gestattet: Der Michelangelo zu vergleichende Beethoven fand seine unmittelbare Fortsetzung im Barock Berlioz' und Liszts, während Mendelssohn und Schumann mit ihren kleinen Formen ins Rokoko umbogen. (Das Rokoko des 19. Jahrhunderts hat selbstverständlich mit dem des 18. nur die Kleinheit der Form, nicht den Inhalt gemeinsam.)"

BERLINER MORGENPOST, No. 291 (22. Oktober 1911). — „Franz Liszt als Mensch und Künstler" Von J. C. Lusztig. „... So, wie uns Liszts Gestalt aus seinen Bildnissen entgegentritt, mit dem aufwärts gerichteten Blick, hochgemut und von innerem Stolz erfüllt, so schritt er auch durch das Leben. Dem Klaviere gab er durch seine neue Technik ungeahnte Ausdrucksmöglichkeiten, der Welt der Musik neue, bis dahin unerhellte Gebiete des geistigen Schaffens. Und vorbildlich ist sein Leben als ein Muster von Selbstlosigkeit und Idealismus, als ein Typus dafür, wie sich ein starkes Talent freiwillig ohne jeden Nebengedanken in den Dienst einer großen Sache stellen kann ..."

BERLINER NEUESTE NACHRICHTEN (21. und 22. Oktober 1911). — „Franz Liszt." Von Georg Schünemann. „.... Ich kann Liszt nicht einen deutschen Musiker nennen, ihn nicht neben Wagner stellen. Seine Musik bleibt in ihrem innersten Grunde allem Deutschen fremd. Liszts künstlerisches Schaffen gleicht in seiner Gesamtheit einem mächtigen, unvollendeten Bauwerk. In der Symphonie, der Klaviermusik, im Liede, in der Messe, Kantate und Kirchenmusik — überall gab er Anregungen und wertvolle Hinweise, die weit in unsere Zeit hineinragen. Aber es blieben Anregungen. Zu einem festgefügten, einheitlichen Kunstwerk konnte sich der Künstler nur selten aufraffen. Seine Arbeiten blieben interessante Architekturen. Die wirklich bedeutenden Werke lassen sich schnell aufzählen .... Die Zeit urteilt unerbittlich. Sie hält sich an das Bleibende, Wertvolle. Und in der Geschichte steht Liszts Kunst wie ein mächtiger Ansatz zu einem Monumentalbau da. Sein künstlerisches Wollen scheiterte, seine Kraft zersplitterte auf dem Wege nach Bayreuth ... Er war im Anregen und im Eintreten für die moderne und die klassische Kunst ein Vorkämpfer unserer Zeit. In seinem Wirken fließen alle Ströme der neueren Musikentwickelung zusammen. Er war der Mittelpunkt der neudeutschen Bewegung, das Haupt der modernen Musikschule. Und wenn das französische Element seiner Musik auch fremd anmutet, wenn wir in seinem Lebenswerk nur einen groß gedachten, unvollendeten Bau sehen können — den Menschen Franz Liszt, den Förderer unserer Kunst und Kultur werden wir stets verehren ..."

BRESLAUER ZEITUNG (21. Oktober 1911). — „Franz Liszt." Von J. C. Lusztig. „Wie immer eine kommende Zeit über Liszts Wirken als schaffender Musiker urteilen mag, eines ist sicher: seine Musik ist echt und wahr. Das allein gibt ihr unverrückbaren Wert. Sie ist echt und wahr, weil der Zuhörer durch sie — mag er ihr zustimmen oder nicht — den Eindruck gewinnt, daß etwas Unmittelbares,

tatsächlich Empfundenes aus ihr spricht. Gewiß, es ist nicht jedermanns Sache, die Musik immer und in allen Verhältnissen nur als Stimmungsfaktor zu genießen. Geschmack und Erziehung beeinflussen die Stellung zu dem Kunstwerk und lassen es in jedem einzelnen Falle anders einschätzen. Nur muß dazu gesagt werden, daß Liszt dem Ideale des musikalischen Kunstschaffens gerade darin am nächsten kommt, daß er die Ausdrucksmittel der Musik im Dienste einer seelischen Erhebung anwendet und sie dazu benutzt, den Endzweck aller Kunst zu erreichen. Was Kunst ist, haftet nur durch die Mittel der Anschauung an der Erde. Das ergibt sich am sinnfälligsten aus Liszts Tonsprache, die in ihren Äußerungen fast immer auf das Übersinnliche, auf das Ungreifbare sich erstreckt." (Der Artikel ist noch in einer Reihe anderer Zeitungen erschienen.)

COBLENZER ZEITUNG (19. Oktober 1911). — „Franz Liszt als Mensch und Künstler." Von Alfred Heinemann. „Eine Vollnatur, empfing er das ganze Leben, sog es in sich auf, gab es in seinen Formen wieder. Das Bild des Künstlers mit seiner Kindlichkeit und seinem Bedürfnis, sich lieben zu lassen, mit seiner dämonischen Unberechenbarkeit und elementaren Kraft, mit seinem Zigeunertum und seiner demütigen Hingabe an die Kunst: dieses Bild des Künstlers hat nie eine reinere Verkörperung erfahren, als in Franz Liszt."

DEUTSCHE TAGES-ZEITUNG (Berlin) (23. Oktober 1911). — „Franz Liszt und die deutsche Tonkunst." Von Josef Stolzing. Verfasser glaubt es „der verhetzenden und verwirrenden Tätigkeit der Kritik" in erster Linie zuschreiben zu müssen, „daß das deutsche Volk einem so bedeutenden und eigenartigen Künstler noch immer zweifelnd gegenübersteht und nicht weiß, wie es einen Franz Liszt einschätzen soll. Zudem bemühen sich jetzt dieselben Kreise, die uns Heinrich Heine immer als einen deutschen Dichter aufzwingen wollen, Franz Liszt als Nichtdeutschen hinzustellen, als vaterlandslosen Gesellen und herumzigeunernden Klaviervirtuosen." Liszt sei ebenso gut deutscher Abstammung wie Nikolaus Lenau; auch der junge Mozart habe sich als Wunderkind in Wien, Paris und Italien hören lassen. „Das Herumpilgern von einem Kunstmittelpunkte Europas zum andern blieb übrigens nicht nur diesen beiden nicht erspart, auch Händel, Weber und Wagner führten ein ruheloses Wanderleben, aufgezwungen vom Kampf ums Dasein."

EISENACHER ZEITUNG (21. Oktober 1911). — „Franz Liszt." Von Felix Adler. Über den ausübenden Künstler sagt Verfasser: „Ein rätselhaftes Etwas, ein dämonartiger Furor muß in diesem Spiel gewesen sein; der Ausdruck einer Persönlichkeit, die selbst die brillanteste Beherrschung des Technischen nicht zu ersetzen vermag. Denn daß das Maß des Technischen, das die Pianisten von heute zu erfüllen haben, jenes, das zu Liszts Zeiten verlangt wurde, bei weitem übersteigt, darüber ist wohl kein Zweifel." (Der Artikel ist auch in einer Reihe anderer Zeitungen erschienen.)

FRANKFURTER ZEITUNG No. 293 (22. Oktober 1911). — „Franz Liszt." Von Paul Bekker. „Erst wenn man das Schaffen Liszts auffaßt als in Klang umgesetztes Leben und das Leben als sichtbar sich gestaltendes künstlerisches Schaffen, findet man den Ausgangspunkt für die rechte Würdigung des ganzen Liszt. So gesehen, stellt sich das gesamte Lebenswerk Liszts, von den ersten Virtuosenstücken bis hinauf zu den religiösen Mysterien der Spätzeit als eine geist- und phantasievolle Umwandlung äußerer Eindrücke in klangliche Realitäten dar. Man könnte fast von einem tonpoetischen Journalismus sprechen, der sich seine Themen, entsprechend der Entwickelung des Menschen selbst, immer höher stellt. Liszt bedarf stets einer von außen kommenden Anregung, die seinen Geist in Bewegung setzt,

ihm Richtung und Ziel weist. Die Natur, die Schwesterkünste der Musik und die Religion sind ihm Führerinnen. Alle Sinneseindrücke, die auf eine fein empfindsame Phantasie, auf einen Geist von wunderbarer Beweglichkeit zu wirken vermögen, bieten ihm Stoff zum Schaffen. Aber diesen Stoff selbst zu erfinden, ist er nicht imstande. Sein Schaffen ist im höchsten Sinn des Wortes Kunst aus zweiter Hand. Er ist der große Übersetzer unter den Musikern, der alles, was ihm die Welt bietet, in seine künstlerische Muttersprache überträgt. In der Mannigfaltigkeit neuentdeckter sprachlicher Ausdruckselemente bewährt sich Liszts schöpferische Pfadfinderbegabung. Die eigentlichen Resultate seiner Arbeit aber bestehen — abgesehen von seiner religiösen Musik, die noch des eigentlichen Erfüllers harrt — nicht in dem, was er selbst geschaffen, sondern was andere aus seinen Werken gewonnen haben. Mag dieses Endresultat bei oberflächlicher Betrachtung gering scheinen — gerade für Liszt, dessen ganzes Leben ein Geben mit vollen Händen war, ist es vielleicht der schönste Erfolg, daß die Saat, die er einst ausgestreut, heute in fremden Gärten Früchte trägt." — (27. Oktober). „Erinnerungen an Franz Liszt und Andere." Aus dem Nachlaß seiner Mutter, der Sängerin Emilie Merian-Genast, mitgeteilt von Hans Merian-Genast.

GERMANIA (Berlin) (22. Oktober 1911). — „Der gläubige Zug in Liszts Charakter." Von Julius Blaschke. „... Diese seine unerschöpfliche Güte und Selbstlosigkeit aber ruhte auf dem sicheren Fundamente wahrer, ungeheuchelter Religiosität. Ja, Franz Liszt war von früher Jugend bis zum Tode ein treuer Sohn der katholischen Kirche, und außer Carl Maria von Weber hat wohl kein Tonmeister in allen Lagen seines bewegten Künstlerlebens seiner religiösen Überzeugung so offen und freudig Ausdruck gegeben wie Franz Liszt ..."

GRAZER TAGBLATT (21. Oktober 1911). — „Franz Liszt." Von Otto Leßmann. „Gleich groß als Mensch wie als Künstler, mächtig eingreifend in die Entwickelungsgeschichte der Musik des verflossenen Jahrhunderts, so steht die Erscheinung dieses Einzigen fest und klar in der Erinnerung derer, die ihn und sein Wirken kannten, und so möge sein Bild für alle Zukunft nachkommenden Geschlechtern erhalten bleiben als Symbol eines lebensvollen und schöpferischen Idealismus in Kunst und Leben." (Der Artikel ist noch in einer Reihe anderer Zeitungen erschienen.)

HAMBURGER FREMDENBLATT (22. Oktober 1911). — „Franz Liszt." Von Siegmund von Hausegger. „Einer künftigen Zeit wird es vorbehalten sein, auf die gemeinsamen Wurzeln dichterischen und musikalischen Wesens, wie sie für das Drama Wagner gefunden, zurückzugehen, und auch auf symphonischem Gebiete durch eine vollständige Synthese von Musik und dichterischer Idee eine neue Kunstform zu schaffen. Aber nicht in der Ignorierung oder strikten Hinwegleugnung dieses Problems liegt der Fortschritt, sondern nur in seiner Lösung. Mit dem Allerweltsmittel der Rückkehr zur ‚Absoluten Musik' ist es nicht getan ... Werden wir dafür, daß Programmusik in abstruseste Phantasterei, absolute Musik in unfruchtbarstes und ödestes Akademikertum ausarten können, Liszt und Mozart verantwortlich machen? ..." „Je näher und verständnisvoller wir es betrachten, je vielseitiger, gewaltiger wird Liszts Bild. Ein Schöpfer im engen Gebiete der Technik, im Unendlichen des Geistes, gewinnt seine Erscheinung ethische Bedeutung in der erhebenden Übereinstimmung zwischen Gesinnung und Tat. Hoch über allen Gegensätzen steht der Mensch, ein leuchtendes Vorbild jedwedem idealen Streben."

HAMBURGER NACHRICHTEN (22. Oktober 1911). — „Franz Liszt, der Schaffende." Ein Fragment von Ferdinand Pfohl. Verfasser rechnet Liszt zu den „aller-

bedeutendsten Musikern und jenen Kulturträgern, von denen ungewöhnlich starke Wirkungen ausgegangen sind. Das Wesen und die Eigenart Liszts als eines Musikers großen Stils und eines Meisters, der ebenbürtig neben den anderen Meistern steht, die in der Gefolgschaft Beethovens auf den Plan der Geschichte treten, läßt sich nicht ohne weiteres in einer bündigen Formel aussprechen: denn in ihm waren zwei gleich große, gleich tief in seine künstlerische Psyche verwurzelte Gewalten lebendig: die Fähigkeit der poetisch-musikalischen Anschauung und ein inbrünstiger Katholizismus voll tiefer Andacht und leiser Frömmigkeit, voll Zerknirschung und voll von den Verzückungen der Askese und den Wundern eines Glaubens, der sich in der Musik seine Jakobsleiter in den christlichen Himmel mit seinen Engelschören und seinen tönenden Seligkeiten baute. Wurzeln in diesem romantischen Katholizismus Liszts seine Messen und Psalmen, vor allem aber seine den Geist des Mittelalters und die Visionen Dantes durchleuchtende Dante-Symphonie . . . so war die der Natur Liszts eigentümliche und in ihr zu einem spezifischen künstlerischen Sinn entwickelte Fähigkeit der poetisch-musikalischen Anschauung der Quell, aus dem seine Faust-Symphonie, die symphonischen Dichtungen und manche seiner großen Klavierwerke entspringen . . .“

HANNOVERSCHER COURIER (20. Oktober 1911). — „Der Schriftsteller Liszt.“ Von H. Wolff. „Wir mögen in seinen Schriften blättern, wo wir wollen, mag er uns unter die Zigeuner Ungarns führen, mit denen er Feste feierte, mag er eine Betrachtung über jüdische Glaubenssätze anstellen, mag er über Aristokratie und Gleichberechtigung reden oder die Rechte seiner Kunst verteidigen, immer tritt uns eine Persönlichkeit entgegen, die aus der Fülle schöpft und stets bereit ist, zu geben.“

KÖLNISCHE VOLKSZEITUNG (22. Oktober 1911). — „Zum 100. Geburtstage Franz Liszts.“ „Wie ein glänzendes Meteor ist Franz Liszt durch die Welt gegangen. Etwas Fürstliches liegt in seinem Wesen, eine abgeklärte Harmonie von Größe, Adel und Güte, die mit vollen Händen Gaben des Geistes und Herzens austeilte. Ein Edelmann vom Scheitel bis zur Sohle, rein und groß in seinem Empfinden als Künstler, vornehm, hilfreich und edelsinnig als Mensch, gleicht Liszt einer Lichtgestalt aus der Zeit der edelsten Renaissance.“

KÖLNISCHE ZEITUNG (22. Oktober 1911). — „Zum 100. Geburtstag Franz Liszts.“ Dieser Artikel enthält feinsinnige Betrachtungen über die Entwickelung des Lisztschen Schaffens, als dessen Gipfel Verfasser übrigens die Klaviermusik anspricht. „. . . Er umfaßte mit gleicher Liebe Norma und Elsa, und später Aida und Isolde. Mit einem Wort: für die Entwickelung einer eigenen Schaffenskraft fehlte ihm die alles Wesensfremde streng abweisende Einseitigkeit, die dem Genie ein wertvolles Erziehungsmittel ist.“ „. . . Seine Reisen inmitten einer Schar von Verehrern beiderlei Geschlechts belebten wieder die alten Propheten- und Magierzüge in modernem Sinne. Aus diesem etwas orgiastisch angehauchten Treiben entfloh er in die Einsamkeit des Studierzimmers, ja zum Betpult. Man wolle den springenden Punkt hierbei bemerken: die Übergangslosigkeit, das Ruckweise, Sprunghafte zwischen Weltlust und Buße. Seine ungeheure Tatkraft zwang ihn aus der Zerstreuung blitzschnell zur Sammlung. Und nun wird uns auch in seinen Kompositionen der Mangel an organischen Übergängen klar, und daß sich der Satzbau darin mehr neben- als auseinander vollzieht . . .“ Willy Renz

Schluß folgt

OPER

ANTWERPEN: Von der Vlämischen Oper ist nicht viel zu berichten. August Enna's „Cleopatra", die in Deutschland nie rechten Fuß fassen konnte, erhält sich hier dauernd mit Erfolg auf dem Repertoire. Der „Tannhäuser" mit dem stimmlich glänzenden De Vos und der hervorragenden Seroen als Elisabeth entzückt das Publikum; die großen Kassenerfolge werden aber mit Lehars „Zigeunerliebe" erzielt

A. Honigsheim

BASEL: Eine ganz hervorragende Wiedergabe des „Rheingold" bildete den überraschenden Auftakt zu einer Reihe sehr bedeutender Aufführungen des „Rosenkavalier" und zu einer bühnentechnisch und musikalisch gleichermaßen erfreulichen Neuinszenierung des „Oberon" in der Bearbeitung von Franz Grandaur und mit den allerdings nicht durchwegs glücklichen Rezitativen Franz Wüllners. Leo Melitz, Gottfried Becker und der Spielleiter Hans Liman teilen sich mit dem sehr begabten und fleißigen Ensemble in das Verdienst, unsere Oper auf eine seit Jahrzehnten ungewohnte Höhe gebracht zu haben.

Gebhard Reiner

BERLIN: Kurfürsten-Oper. Zum ersten Male: „Der Schmuck der Madonna", Oper in drei Akten, Handlung und Musik von Ermanno Wolf-Ferrari. Ein interessantes, aber recht ungleich gearbeitetes Werk, eine Oper, die eine Verbindung von volkstümlichen Momenten mit der Realistik des modernen Dramas erstrebt, die ähnlich der Revolutionsoper der Franzosen und der veristischen Richtung der Jungitaliener einen Ausschnitt aus der Zeitgeschichte der Gegenwart geben will. Das Leben und Treiben in Neapel, das Vagabundieren der Camorristen, das Festgepränge der Prozessionstage, katholische Zeremonieen und Volksspiele geben den Hintergrund des Dramas. Im Mittelpunkt steht die Episode der Maliella, die Geschichte von dem im fremden Hause aufgewachsenen armen Mädchen, das den Liebenden Gennaro zum Diebstahl an dem heiligen Bild der Madonna treibt, und das, mitschuldig geworden, von ihrem Geliebten (Rafaele) verstoßen wird. Sie endet ihr Leben freiwillig. Gennaro erfleht von der Madonna Trost und stößt sich in religiöser Verzückung das Messer in die Brust. Dieser Grundriß der Handlung, der an manche Bücher der Veristen erinnert, ist in der Ausführung schwach und dramatisch wirkungslos geblieben. Eine tiefere Motivierung, eine schärfere Charakteristik der Hauptfiguren wird nirgends erreicht. Das Buch ist mit musikalisch dankbaren Situationen so überladen, die dramatische Entwickelung so spröde gehalten, daß das szenische Beiwerk die Idee der Handlung überwuchert. Das gleiche gilt von der Musik. Überall, wo die Oper dramatische Schlagkraft und eine musikalisch tiefer greifende Charakteristik verlangt, versagt der Komponist. Er wird gefühlvoll und überschwänglich, wie Verdi in seinen schwächsten Stücken, oder er kopiert die leidenschaftlichen Rhythmen der jungitalienischen Komponisten. Das Beste gibt Ferrari in der Milieuschilderung. Er zeigt sich als Genremaler, als feiner Beobachter neapolitanischer Musikfreudigkeit. Der Volkskunst, dem italienischen Straßengesang und der modernen Gebrauchsmusik hat er seine schönsten Lieder und Weisen abgelauscht. Die Tanzstücke im ersten Akt, das Gassenlied der Maliella, die operettenhafte Ausmalung des italienischen Apachentanzes, die leicht eingänglichen Weisen des Zwischenspiels zum dritten Akt sind die Hauptstücke der Partitur. Nicht die dramatische Entwickelung, sondern die Ausmalung italienischer Volksbräuche geben der Oper einen Wert. Damit wird der Erfolg des Stückes von vornherein in Frage gestellt. Wohl fand das Werk in der sorgfältigen Einstudierung des Direktors Maximilian Moris beim Publikum vielen Beifall. Allein die dramatischen Schwächen der Oper werden das Werk nicht allzulange auf dem Repertoire halten können. Von den Vertretern der Hauptpartieen konnten Kurt Frederich und Konrad von Zawilowski mäßigen Ansprüchen genügen. Am besten sang Ida Salden, eine schauspielerisch und musikalisch begabte Sopranistin.

Georg Schünemann

BRESLAU: Nach langen, langen Vorbereitungen, die unsere Oper Wochen hindurch für alle andere Arbeit lahm legten, ist jetzt endlich „Der Rosenkavalier" von Richard Strauß auch bei uns erschienen. Wie allerwärts, so hatte die kapriziöse Musikkomödie auch hier mehr einen Sensations- und Kuriositäts-, denn einen wirklichen Erfolg. Dieser stellte sich eigentlich erst nach dem dritten Akte ein, dessen zweite Hälfte die schönste und reinste Musik der Straußschen Oper enthält. Daß die Aufführung gut war, ist beim „Rosenkavalier" sozusagen selbstverständlich. Denn Strauß hat ihn, gleich „Salome" und „Elektra", mit so unerhörten Schwierigkeiten belastet, daß sie bis aufs Tüpfelchen studiert sein wollen, sollen sie nicht mißlingen. Dieses akkurate Studium verriet sich in jedem Augenblick der von Prüwer mit überlegener Sicherheit geleiteten Vorstellung. Zum besonderen Verdienst rechne ich es diesem trefflichen Dirigenten, daß er das reiche „Rosenkavalier"-Orchester bis zu idealer Diskretion abzutönen vermochte. So kamen die weiten rein konversationellen Strecken der Komödie überraschend klar heraus, ein Effekt, der bei der in allem übrigen unvergleichlichen Dresdener Uraufführung nicht immer voll erreicht wurde. Diese gab auch das getreulich imitierte Vorbild für die von Hugo Kirchner geschickt besorgte Inszenierung. Da Strauß die Rollerschen Dekorationen und Figurinen den Theatern, die sein letztes Werk erwerben wollen, kontraktlich vorschreibt, so ist das äußere Bild überall das gleiche. Die Solisten — Frau von Florentin-Weber-Fürstin, Frau Mac Grew-Rosenkavalier, Herr Wilhelmi-Ochs, Herr Oster-Faninal — machten ihre Sache vortrefflich. Nur Frl. Enkes Sophie Faninal besaß nicht den Reiz taufrischer, erster Jugend, der für diese Backfisch-Rolle doch wohl unerläßlich ist.

Dr. Erich Freund

DORTMUND: Humperdincks „Königskinder" hatten in ihrer einfachen Schönheit einen großen Erfolg. Naturgetreu in Szene gesetzt, mit Scherer und Frl. Aich, schauspielerisch ebenso gewandt wie stimmlich begabt, in der Titelrolle, Frau Wildbrunn in ihrer

scharfumrissenen Hexe und Reisinger als Spielmann mit tonschönem Organ erzielte die Oper stets ausverkaufte Häuser. Überhaupt haben unsere diesjährigen Aufführungen unter dem erzieherischen Einfluß Direktor Hofmanns in ihrer Gesamtwirkung eine hohe künstlerische Reife erlangt. Zur Erreichung dieses Zieles sind außer den Genannten noch rühmenswert zu nennen die Herren Wildbrunn, Barck, Ziegler, Theurer, Werhard, die Damen Schwarz, Meyer-Olbrich, Devera und Regisseur Förster. Eine willkommene Unterstützung findet Wolfram in dem temperamentvollen zweiten Kapellmeister Weißleder. Ein Gastspiel Wilhelm Herolds mußte als „Bajazzo" infolge plötzlicher Heiserkeit abgebrochen werden, nachdem er den „Turiddu" mit großer Virtuosität in Gesang und Spiel dargestellt hatte.

Heinrich Bülle

DRESDEN: Karl v. Kaskels zweiaktige Oper „Der Gefangene der Zarin" wurde mit Erfolg erneut in den Spielplan aufgenommen, wobei Fritz Soot in der Titelpartie seinem Vorgänger Sembach in Ausdauer, leichter Behandlung der Höhe und darstellerischer Lebendigkeit entschieden überlegen war. — Nicht unerwähnt bleiben darf an dieser Stelle die eigenartige „Flucht in die Öffentlichkeit", die Walter Soomer, der im Herbst erst in den Verband der Hofoper eingetretene Baritonist, zu unternehmen für gut befunden hat. Er teilte den Zeitungen mit, daß er infolge der „Angriffe", die ein Teil der hiesigen Kritik gegen ihn gerichtet habe, zuerst die Theaterleitung und nunmehr sogar den König um seine Entlassung gebeten hat. Dazu ist einiges zu bemerken. Zunächst haben sich schon bei dem Gastspiel, das vor längerer Zeit der Verpflichtung des Sängers voranging, Stimmen erhoben, die zwar sein Riesenorgan als Phänomen anerkannten, aber darauf hinwiesen, daß ihm jene Gesangskultur fehle, die man hier zu verlangen gewöhnt ist. Trotz der Erfolge, die Soomer unterdessen in Bayreuth und Amerika errungen, bereitete er beim Antritt seines hiesigen Engagements vielen eine Enttäuschung. Mit der gewaltigen Stimme ist es eben hier nicht getan; vielmehr werden Mängel der Tonbildung, Textbehandlung und Darstellung gerade auf der Bühne besonders stark auffallen, wo man jahrzehntelang einen Perron, einen Scheidemantel gehört hat. Das haben einige Kritiker dem Künstler vorgehalten, und wenn der eine vielleicht etwas scharf in seinen Ausdrücken geworden ist, so erklärt sich das wohl daraus, daß andererseits ein Kritiker jede neue Leistung Soomers mit Jubelschall begrüßte. Einsicht, Selbsterkenntnis, Geduld und zäher Fleiß wären besser gewesen als das Entlassungsgesuch; denn noch jeder Künstler hat sich in einer neuen Umgebung seinen Platz erst erkämpfen müssen. Und einzig in Dresden hätte Soomer das lernen können, was ihm noch mangelt. Darum wäre es, auch in seinem Interesse, bedauerlich, wenn er wirklich ausscheiden würde; doch steht zu hoffen, daß er sich beruhigen und den Wert seiner hiesigen Stellung erkennen wird. Und übrigens: die Allüren eines gekränkten Heldentenores sollte ein Baritonist von künstlerischem Ernste meiden.

F. A. Geißler

ELBERFELD: Im allgemeinen hat der weitere Verlauf der Saison hinsichtlich der Oper den Erwartungen nicht entsprochen, die man an ihren Beginn knüpfen durfte. Die Tenorkalamität und der plötzliche Weggang des Kapellmeisters Pitteroff an die Wiener Volksoper mußten nachteilig auf die Ausgestaltung des Spielplans wirken, so daß seit meinem letzten Bericht außer dem „Rosenkavalier", der augenblicklich den Spielplan vollständig beherrscht, nur noch „Mignon", „Faust", „Tosca", „Der fliegende Holländer" (neu inszeniert) und „Tristan und Isolde" herausgebracht wurden. Über den Tenormangel konnte auch Karl Schröder nicht hinweghelfen, der uns von Bremen einige Besuche abstattete und seinen „Lyonel" und „Max" nicht besser und nicht schlechter als früher sang. Ein starker Erfolg war bei uns Richard Strauß' „Rosenkavalier" beschieden, der, dank vor allem der stimmungs- und wirkungsvollen Inszenierung des Direktors von Gerlach, durch die von Richard Baum gestifteten prächtigen Lütkemeyerschen plastischen Dekorationen unterstützt, sich bereits zehnmal zugkräftig erwiesen hat. Hans Willcken wußte eine in jeder Beziehung glanzvolle Orchesterleistung zu erzielen. Ein allerliebster „Rosenkavalier" ist Elly Gladitsch, eine vornehme Marschallin Franziska Callwey, ein zwar stimmlich etwas spröder, aber drolliger Baron Ochs Paul Niels. — Einen glänzenden Erfolg als „Tosca" hatte Maria Labia mehr noch durch ihre seelenvolle, hinreißende Darstellung, als durch ihren ergreifenden, technisch meisterlichen Gesang. In Karl Armster als Scarpia hatte sie in gesanglicher Beziehung einen völlig ebenbürtigen Partner, der uns durch einen glänzend gesungenen Holländer und einen prächtigen König Marke begeisterte. Einen recht sympathischen Mario gab Arminius Balder. — Marya Delvard und Marc Henry wußten mit ihrer für hier neuen, eigenartigen, intimen Kammerkunst ihr leider nur kleines Auditorium zu fesseln.

F. Schemensky

FRANKFURT a. M.: Die Erstaufführung in Deutschland von Paul Dukas' Märchen „Ariane und Blaubart", Dichtung von Maeterlinck, hatte am 26. Dezember eine überaus zahlreiche Hörerschaft in unser Opernhaus gelockt. Doch sie schien nicht ganz einverstanden mit den Wegen neuromantischer Wagner-Überwindung, auf denen hier der belgische Dichter und Mystiker und der französische Komponist und Orchesterkünstler hinführte. Der Beifall war sehr zurückhaltend und am Schluß mit deutlichen Zeichen des Mißfallens untermischt. Vor allem wird man der Textdichtung den Vorwurf machen müssen, daß sie undramatisch und schwer verständlich angelegt ist. Zwei bedeutungsvolle Szenen sind hinter die Bühne verlegt, die Vorgeschichte und die Fesselung Blaubarts, und was sich auf der Bühne abspielt, ist weniger dramatisch und besteht vielmehr aus stark symbolistischen Gesprächen und Vorgängen, die ohne genaue Vorbereitung und Kenntnis der Absichten des Dichters kein unbefangener Hörer versteht. Die Tendenz, die Maeterlinck dem alten Märchenstoff von dem weibervernichtenden Blaubart gegeben, besteht in der Erkenntnis der Selbst-

bestimmung Arianes und ihrer gewollten Befreiung der früheren Frauen Blaubarts. Daß sie auch ihm die Fesseln löst und dann dennoch von ihm geht, die einzige, die Mut und Verständnis hatte, ist die feinste und zugleich furchtbarste Strafe für ihn. Aber das alles hat doch Ibsen, in „Nora" und der „Frau vom Meer", viel eindringlicher und in zugleich besserer dramatischer Form gesagt. Daß Maeterlinck die früheren Frauen des brutalen Ritters nach früheren Werken von sich benennt, macht die Sache nicht klarer und darf wohl nur als subjektiver Künstlergedanke betrachtet werden, ähnlich dem von Richard Strauß, wenn er als „Des Helden Friedenswerke" frühere Themen zusammenstellt. Die musikalische Bearbeitung, die Dukas (geb. 1865) diesem seltsamen Märchen mystischer Menschen angedeihen ließ, folgt im allgemeinen den Spuren Debussy's, der aber in „Pelleas und Melisande" impressionistischer und weichlicher ist. Paul Dukas, bei uns durch sein glänzend gemachtes Orchester-Scherzo „Der Zauberlehrling" (nach Goethes Ballade) eingeführt, gibt sich kraftvoller, nicht als starker melodischer Erfinder zwar, aber als forsch zugreifender Dramatiker. Dennoch fehlt auch ihm die feste innere Form; doch arbeitet er motivischer als Debussy, und man hat bei ihm eher die Empfindung einer Tonalität, wenn sich auch die alterierten Harmonieen und Dissonanzen häufen, daß es nicht nur den gefangen gehaltenen Frauen im finstern Gewölbe angst und bang wird. Bewundernswert ist aber seine souveräne und oft ganz eigenartige Beherrschung des Orchesters. Dionysisch jauchzen da die reichen Farben auf; frei jubelnd flattern Variationen der Hauptmotive empor oder ziehen und zerren tyrannisch zur Tiefe hinab. Nur leichte Inspirationen durch Wagner („Tristan" oder „Götterdämmerung") und Strauß werden wach. Im ganzen ist die Instrumentation maßvoll; doch mitunter hält naturalistische Schlagkraft, wie das französische Temperament sie liebt, ihren Einzug. Auf der besten Höhe scheint der dritte Akt zu stehen. Aber wohin dieser Zickzackweg mit seinen Spiegelungen literarischer und psychologischer Tendenzen führt, in dem der Fuß versinkt, das vermag niemand zu sagen, und es ist nicht leicht, ihn mitzugehen. — Unsere Aufführung hatte sich die größte Mühe mit dem neuen Werk gegeben. Die Regie des Herrn Krähmer hatte sich feinfühlig dem Geist der Dichtung dienstbar gemacht. Herr Walther hatte von neuen Dekorationen eine prächtige Palasthalle hergestellt, deren Beleuchtung stets der Stimmung angepaßt war, und den Ausblick in eine blumige Küstenlandschaft mit blauem Meer, der befreiend wirkte. Dagegen glückte die Illusion der blendenden Edelsteine hinter den verschlossenen Türen des ersten Aufzugs nicht recht. Großzügig und verständnisvoll war die musikalische Leitung des Herrn Dr. Rottenberg. Als feinsinnige Künstlerin bewährte sich Fräulein van Dresser mit der Ariane, in Gesang, Spiel und Erscheinung gleich eindrucksstark. Die schwierigen, undankbaren Partieen der übrigen Frauen mit ihren anstrengenden Ensembles, gegen die der „Walkürenritt" ein Kinderspiel ist, hatten die Damen Halbaerth, Sellin, Kopp, Allyn, Hein und Felledy inne. Den stiefväterlich bedachten Blaubart, der im letzten Akt überhaupt nichts mehr zu sagen hat, gab Herr Erdös angemessen. Chor und Ochester gebührt gleichfalls alles Lob für ihre diffizilen, gut bewältigten Aufgaben.

Theo Schäfer

GENF: Nach den sehr gelungenen Aufführungen des Gluckschen „Orpheus" in Mezières, zu denen im letzten Sommer die Bewohner der Westschweiz pilgerten, war es ein Wagnis, dasselbe Werk nach so kurzer Zeit in das Repertoire unserer Opernbühne aufzunehmen. Die Anstrengungen der Direktion waren jedoch von vollem Erfolge gekrönt. Trägerin der Titelrolle war Fräulein Raveau aus Paris; sie sang und spielte hinreißend schön. Die Chorpartieen hatte der Verein „Société de chant du Conservatoire", der unter Leopold Ketten's Leitung steht, übernommen und die Tänze — leider nicht rechtzeitig vorbereitet — regelte Lydi Malau, eine Schülerin von Jaques-Dalcroze. Direktor Bruni dirigierte mit großer Distinktion. — Eugen d'Albert's „Tiefland" vermochte trotz der guten Aufführung keine große Wirkung zu erzielen.

Robert Pollak

HAMBURG: Unsere Oper laboriert je länger desto mehr an der Abwesenheit Brechers und Edyth Walkers. Eine ganze Anzahl von Werken ist unter diesen Umständen entweder überhaupt nicht oder nur unter erschwerten künstlerischen Verhältnissen aufzuführen („Ring", „Tristan" u. s. w.). Neu einstudiert erschienen in einem sogenannten „Zyklus Deutscher Meisterwerke" Lortzings „Die beiden Schützen" (deutsches Meisterwerk?), Goetz' „Der Widerspenstigen Zähmung" und am Marschner-Gedenktage „Hans Heiling". Von ihnen erfuhr der „Heiling" mit Dawison in der Titelrolle eine verhältnismäßig recht glückliche Wiedergabe, bei der es sich zeigte, daß der „Heiling" auch heute noch von kräftiger Lebensfähigkeit ist, sofern nur für die Titelrolle ein entsprechender Vertreter zur Verfügung steht. Die „Widerspenstige" faßte man von vornherein viel derber und possenhafter an, als es dem Stile dieser prächtigen Oper zuträglich ist, und so konnte ein Erfolg, wie er bei richtiger Behandlung dem herrlichen Werke sicher ist, sich nicht einstellen. Am ersten Weihnachtsfeiertage kehrte noch einmal Arthur Nikisch als Gast in unserem Stadttheater ein und dirigierte unter stürmischen Auszeichnungen den „Tannhäuser". Heinrich Chevalley

KASSEL: Die Tätigkeit der Königlichen Oper in den letzten Monaten war eine sehr erfreuliche. Außer „Entführung", „Zauberflöte", „Fidelio", „Barbier", „Troubadour", „Maskenball", „Fra Diavolo", „Mignon", „Carmen" u. a., die teils unter Prof. Beier, teils unter Dr. Zulauf in Szene gingen, brachte sie als besonders hervorragende Leistungen unter des ersteren Leitung Wagners „Ring" mit erlesenen Gästen, wie Gentner (Loge), Soomer (Wotan), Urlus (Siegfried), Schütz (Wanderer) und Frau Gulbranson (Brünnhilde) und die „Meistersinger" mit Vogelstrom als Stolzing. Dazu erfuhren ihre Erstaufführung Humperdincks „Königskinder" und „Stella maris" von Alfred Kaiser. Fand die Märchenoper, von Beier sorgfältig vorbereitet und durch die Damen von

der Osten (Gänsemagd), Herper (Hexe), Gates (Wirtstochter), Ehrhardt-Sedlmaier (Stallmagd) wie die Herren Koegel (Königssohn), Wuzél (Spielmann), Warbeck (Besenbinder), Bartram (Holzhacker), Ulrici (Wirt), Groß (Ratsältester) zu lebensvoller Darstellung gebracht, die herzlichste Aufnahme, so gestaltete sich die Darbietung von „Stella maris“ zu einem wahren Triumph für den anwesenden, bis dahin hier völlig unbekannten Komponisten. Eine starke, vor allem auf den Ausdruck der Seelenstimmungen gerichtete schöpferische Kraft, eine vornehme und völlig eigenartige Künstlernatur spricht aus dem Werke, das ebensosehr fesselt durch die Reize der Originalität, wie es eine unmittelbare und tief gehende Wirkung übt durch die Natürlichkeit und Wahrhaftigkeit seiner Sprache. Aller äußerliche, nur auf den Effekt berechnete Flitter ist ihm fremd. Auch an dem starken Erfolge dieses von Dr. Zulauf trefflich einstudierten Werkes machten sich sehr verdient als Vertreter der Hauptrollen Frl. von der Osten (Marga) und die Herren Wuzél (Sylvain) und Koegel (Yanik), als der der Nebenrollen Frau Ehrhardt-Sedlmaier und die Herren Warbeck, Bartram und Ulrici.

Dr. Brede

LONDON: Das Ereignis der Herbstsaison war die Eröffnung des „London Opera House“, einer Schöpfung Oskar Hammersteins. Man kann dem unternehmungslustigen, waghalsigen amerikanischen Manager, der vorläufig eine zwanzigwöchige Saison angekündigt hat, eine tüchtige Portion Anerkennung nicht versagen, wenn auch vieles — wie sich jetzt schon zeigt — nicht gerade nach dem Herzen fortschrittlich gesinnter Musikfreunde ist. Bedenken-, ja Widerspruch erregend ist vor allem das Repertoire. Opern wie „Faust“, „Norma“, „Lucia“, „Tell“ bilden den eisernen Bestand seines Unternehmens, dazu gesellen sich „Rigoletto“, „Quo vadis?“ und Massenet's „Hérodiade“, ferner Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen“ und ähnliches mehr. Von berufener Seite wurde mehrfach betont, ein derartiges Programm sei der mehr oder weniger gelungene Versuch zu demonstrieren, daß die Zeit des vorwagnerischen Opernstils und Bel-Canto noch nicht vorüber sei. So ohne weiteres möchte ich dies nicht unterschreiben; vielmehr scheint mir die Idee plausibel, daß in London, der Siebenmillionenstadt, die noch immer ohne ständige Oper ist (weshalb hier auch jede systematische Schulung und Erziehung des Opernpublikums fehlt), von seiten eines neuen Unternehmens nicht dort angeknüpft werden kann, wo beispielsweise in einer kontinentalen Stadt, die auf der Höhe der Entwickelung steht, angeknüpft werden müßte. Es mag sein, daß Hammerstein diese Lücken im Entwickelungsgange bedacht hat. Immerhin verdient sein Mut volle Anerkennung. Nur unter den schwierigsten Verhältnissen, nur mit den bedeutendsten Mitteln kann so ein Unternehmen geschaffen und — fortgeführt werden. Es ist eben erst ein Jahr her, daß Thomas Beecham einundeinhalb Millionen Mark für die Erkenntnis dieser Wahrheit zu bezahlen hatte, und dabei hat er nicht einmal gebaut, wie Hammerstein es tat, sondern bloß Opernbühnen gepachtet. Beecham's Mißlingen war dreifach befremdlich, dreifach hart; hat er doch sensationelle, moderne Werke gebracht, manch sensationelle Aufführung und sensationelle Kräfte. Darin seinem Vorgänger nachzustreben, wird Hammersteins Ziel sein müssen, wenn er ernstlich verhüten will, daß seine sympathische Schöpfung das Schicksal mehrerer früherer englischen Operngründungen teilt, nämlich in ein — Varietétheater umgewandelt wird. Eine der Hauptschwierigkeiten Hammersteins wird — wie schon immer vorher in ähnlichen Fällen — die Unbesiegbarkeit der „Festung Coventgarden“ sein. Dieses „Fort“ wird die „Society“ stets aufs hartnäckigste verteidigen, und ohne diese „Society“ scheint mir ein derartiges, großangelegtes Unternehmen auf die Dauer kaum durchführbar, zumal bei den äußerst hohen Billetpreisen Hammersteins. Und abgesehen davon, daß Coventgarden eben in hohem Maße eine gesellschaftliche Institution ist, mit der man rechnen muß, so bietet es auch seinen Abonnenten die ersten Stars der Welt, und das sagt für London genug! Doch zurück nach Kingsway, wo sich das London Opera House erhebt: ein umfangreicher, schmucker Bau, außen und innen mit viel Eleganz ausgestattet, wenn auch Stil und Ornamentik Hand in Hand mit dem Spielplan zu gehen scheinen: sie gehören einer vergangenen Zeit an. Sehr viel Weiß, sehr viel Gold und Rosa. Hier fehlen alle richtigen Begriffe von Farben, Linienführung und Zweckmäßigkeit nach neuzeitlichen Prinzipien. Befremdlich wirken auch die beiden ungebührlich weit nach vorne vorgeschobenen enormen Amphitheaterränge, die allerdings an Fassungsraum ihresgleichen suchen dürften. — Im folgenden sei über die künstlerischen Kräfte des jungen Unternehmens kurz berichtet. Obenan möchte ich den bekannten Baritonisten Maurice Renaud nennen, einen äußerst vornehmen Sänger und Darsteller mit seelenvollem Organ, dem freilich die Jahre schon einigen Tribut abgerungen haben; ganz vortrefflich war er als „Rigoletto“. In Orville Harrold hat Hammerstein einen sehr bemerkenswerten Heldentenor akquiriert, einen gebürtigen Amerikaner, der die vortreffliche Opernausbildung, die er zweifellos in Italien gefunden hat, nicht verleugnet. Lina Cavalieri gestaltete die Massenet'sche Salome sehr dramatisch, faszinierend und sensationell; das „liegt“ dieser interessanten Pariserin. Die Altistin d'Alvarez hat ein famoses Organ; erfolgreich waren schließlich die Sängerinnen Olchanski und Catalan, während von den männlichen Kräften die Sänger Bozzano und J. Danse besonders hervorgehoben werden müssen. Der jungen amerikanischen Sängerin Felice Lyne, die mit großem Erfolg als Gilda debütierte, wird man eine brillante Zukunft voraussagen dürfen. Der vorzüglichen Leistungen des Chors zu vergessen wäre ungerecht; stimmlich und schauspielerisch überragt er das Durchschnittsmaß um beträchtliches. Auch das Orchester mit dem hervorragenden Konzertmeister E. Sammons an der Spitze leistet sehr Anerkennenswertes; die Dirigenten Merola und Cherubini zeigen sich den Anforderungen vollkommen gewachsen, und in Jaques Coini besitzt die Bühne einen äußerst gewandten Inszenierungsfachmann. Hammerstein hat allen Grund, mit seinen bisherigen Erfolgen zufrieden

zu sein. Wenn diese ihm treu bleiben — was wir hoffen —, wird er sich dann zu künstlerisch-fortschrittlichen Zugeständnissen veranlaßt sehen?

— ps —

NEW YORK: In Mailand nannte man Gatti-Casazza „il Tedesco", weil er so viele deutsche Opern aufführen ließ. Als er für das Metropolitan Opernhaus engagiert wurde, schrien verschiedene Journalisten laut, daß er die deutsche Oper zugunsten der italienischen vernachlässigen würde. Natürlich hat er das nicht getan; im Gegenteil, noch nie ist den Proben zu den Wagnerschen Opern so viel Aufmerksamkeit geschenkt worden wie jetzt. Besonders haben wir einen unvergleichlich besseren Chor als unter Grau und Conried. In der letzten Saison hatte Wagner mehr Aufführungen als Puccini oder Verdi, trotz Caruso. Humperdincks „Königskinder" hatten mehr Aufführungen als irgendeine italienische oder französische Oper, und wie es scheint, wird sich der Fall wiederholen. Nun hat Gatti-Casazza seine Vorliebe für die deutsche Oper aufs neue erwiesen durch Aufführung von Thuilles „Lobetanz" als Novität in der ersten Woche der neuen Saison. Das Werk hat, besonders im dritten Akte, gut gefallen. Des weiteren sind Blechs „Versiegelt" und Wolf-Ferrari's „Neugierige Frauen" in Vorbereitung. Italien bietet keine Novität (für New York), außer vielleicht Franchetti's „Cristoforo Colombo". Dagegen werden wir wahrscheinlich Moussorgsky's „Boris Godounoff" hören, sowie die neue amerikanische Oper „Mona" von Horatio Parker, die den 10000 Dollar-Preis errang. Von neuengagierten Künstlern haben Matzenauer, Weil und Griswold besonders gut gefallen — und in bezug auf Künstler ist man hier sehr verwöhnt. Caruso ist fast immer gut bei Stimme und nach ihm macht die Farrar die vollsten Häuser. Deshalb treten die beiden nie zusammen auf — das wäre überflüssiger Luxus! Henry T. Finck

PARIS: An dem Tonsetzer Albéric Magnard ist ein großer Musikkritiker verloren gegangen, und vielleicht ist ihm deswegen die Pariser Kritik so auffallend günstig nach der in der Komischen Oper erfolgten Aufführung seiner dreiaktigen „Bérénice", deren Prosatext er selbst verfaßt hat. Um den Kritikern die Aufgabe zu erleichtern, hat Magnard nicht nur dafür gesorgt, daß der ganze Text im Programm abgedruckt wurde, sondern auch eine meisterhafte Kritik seines Werkes vorausgeschickt, dem die wahre Kritik fast nichts mehr beizufügen hat. Der Dichterkomponist, der immer noch als jung gelten darf, obschon er bereits 46 Jahre zählt, konstatiert zunächst, daß er die berühmte Tragödie Racines, die den gleichen Stoff behandelt, vollständig respektiert habe, indem er sie weder für die Handlung noch für den Text in Anspruch nahm. Er sagt ferner über die Sprache seines Textbuches, daß er Verse hingeschrieben, wenn sie sich ungezwungen ergaben, aber die Reime absichtlich vermieden habe. Dieses Verfahren läßt sich durchaus billigen, wenn es zur Folge hat, daß die Sänger überall den Text gut und verständlich aussprechen können, aber das ist leider bei Magnard nicht der Fall. Dazu sind seine Gesangspartieen zu anspruchsvoll und sein Orchester zu vorlaut. Der Tenor Swolfs leistete übrigens in dieser Beziehung mehr als die Sängerin Mérentié, die zwar eine umfangreiche Stimme von gutem Klange hat, aber den dramatischen Gesang ohne fortwährendes Tremolieren für unmöglich zu halten scheint. Großartig ist aber jedenfalls Magnard in folgendem Geständnis: „Meine Partitur ist im Wagnerstil geschrieben. Da ich nicht genug Genie besitze, um eine neue musikdramatische Form zu schaffen, habe ich unter den vorhandenen Spielarten diejenige herausgesucht, die meinem vorwiegend klassischen Geschmack und meiner traditionellen musikalischen Erziehung am besten entspricht. Ich habe bloß gesucht, mich möglichst der reinen Musik zu nähern. Ich habe das Rezitativ auf weniges beschränkt und der Gesangsdeklamation oft eine durchaus melodische Form gegeben." Ein solches Geständnis entwaffnet die Kritik. Sonst pflegen die französischen Wagnerianer hartnäckig ihre Abhängigkeit von dem Bayreuther Meister zu leugnen, während Magnard sie aufrichtig selbst zugibt. Titus und Berenice sind für ihn in der Tat Tristan und Isolde in römischem Kostüm geworden, und seine drei Akte sind noch mehr als bei Wagner nur drei lange Liebesduette. Wenn das aber schon bei Wagner stellenweise ermüdet, so ist das bei seinem französischen Nachahmer nahezu unerträglich, so sehr er sich auch bemüht, die Stimmung seiner Liebenden umschlagen zu lassen und daraus musikalische Kontraste zu entwickeln. Mit vollem Recht sagt daher Magnard von seinem Werk: „Man wird ihm vorwerfen, der Handlung und der Bewegung zu entbehren." — Das neue Ballett der Großen Oper „La Roussalka" wird dem Komponisten Lucien Lambert wahrscheinlich etwas mehr Ruhm eintragen als seine drei früheren Opern zusammengenommen. Lambert, ein Schüler Massenet's, wurde 1861 in Paris geboren und hatte schon mit 22 Jahren das Glück, mit einer Prometheuskantate den Rossini-Preis zu erringen. Schon die Oper „La Flamenca" ließ in Lambert einen Ballettkomponisten vermuten, denn sie war ganz aufgebaut auf havanische Tanzmotive. Es blieb sogar zu wenig eigene Erfindung übrig, während im Gegenteil die russischen Motive, die in der „Roussalka", die auf das bekannte Epos von Puschkin zurückgeht, geradezu geboten waren, mit viel mehr Diskretion behandelt sind. Sie beschränken sich auf den ersten Akt. Der zweite Akt ist von Lambert aus eigenen musikalischen Mitteln bestritten worden und hat ein sehr ansprechendes melancholisches Kolorit erhalten. Der langsame Walzer der „Roussalka" gehört zu den besten Erzeugnissen dieser Art.

Felix Vogt

PRAG: Wenig Erfreuliches ist vom Neuen Deutschen Theater zu berichten. Wenn ich anführe, daß in einem Zeitraum von zwei Monaten auf dem Theaterzettel Werke wie: „Walküre", „Martha", „Cavalleria", „Romeo", „Regimentstochter", „Butterfly", „Bohème", „Bajazzo", „Samson", „Hugenotten", „Faust" und „Othello" standen, so wird jeder Kenner der Verhältnisse merken, daß wir jetzt im Neuen Deutschen Theater kein Repertoire haben. Es fehlt der ganze „Ring", es fehlen die „Meistersinger", kurz, es fehlt der ganze Wagner, es fehlt mit Ausnahme der „Zauberflöte" der ganze Mozart; wir wissen nichts mehr von Lortzing, wir haben den Zusammenhang mit der zeit-

genössischen Produktion verloren. Bittners „Musikant“ war die einzige Erstaufführung seit Beginn der Saison, und auch dieses Werk ist noch unter Angelo Neumann zur Aufführung angenommen worden. Woran das liegt? An der Qualität der musikalischen Vorstände. Zemlinsky und Stermich sind, jeder in seiner Art, ausgezeichnete Musiker, brauchen aber, um ein Werk herauszubringen, so viel Proben, daß von einer organischen Ausgestaltung des Repertoires nicht die Redes ein kann. Darum muß jede der Opern, die auf dem Spielplan steht, immer wieder abgehaspelt werden. Ein sehr wunder Punkt ist auch das Fehlen eines tüchtigen Regisseurs. Herr Pringsheim, der offiziell dieses Amt bekleidet, hat sich zuerst als Kapellmeister an unserer Oper versucht, hatte aber kein Glück damit. Aber als heuer im Sommer Regisseur Kurt Stern schwer erkrankte und im November in Berlin starb, wurde er plötzlich über Nacht Regisseur. Man merkt's. Uns fehlen also die Praktiker. Mit Parademusikern und Paraderegisseuren allein kann man das Prager Theater nicht ganz leicht führen und das um so weniger, als das deutsche Publikum, das ja für dieses Theater in erster Linie in Betracht kommt, nicht schichtenweise ins Theater geht wie in den Großstädten. Für die nächste Saison muß außerdem das Ensemble ergänzt werden. Das behindert die Theaterleitung gewiß in ihrer Bewegungsfreiheit, und man muß den notwendigen Gastspielexperimenten Geduld entgegenbringen. Was man aber verlangen muß, ist, daß die vorhandenen Kräfte zweckentsprechend und zielbewußt verwendet werden. Dann wird es auch jetzt schon möglich sein, aus der Sackgasse des Repertoires wieder in blühendes Freiland zu kommen. — Im Tschechischen Nationaltheater ist Franz Neumanns Oper „Liebelei“ (nach Arthur Schnitzler) zum ersten Male aufgeführt worden. Das Beste an dieser Oper ist die Behandlung des Orchesterapparates, während man gegen die Musik, die vielfach (wie insbesondere im zweiten Akt) gegen die Absichten des Dichters arbeitet, manche Bedenken vorbringen müßte. Hervorragend war Emil Burrian als Max, ausgezeichnet das Orchester unter Kapellmeister Brzobohaty. Dr. Ernst Rychnovsky

WEIMAR: Als örtliche Erstaufführung kam, wenn auch ziemlich verspätet, Puccini's Tragödie „Madame Butterfly“ zu einer wohlgelungenen und mit großer Begeisterung aufgenommenen Aufführung. Das Orchester unter der temperamentvollen Führung Grümmers schwelgte in Wohllaut, und Frau Hansen-Schultheß sowie Fräulein Runge, die in der Titelrolle alternierten, boten sowohl gesanglich als auch darstellerisch vollwertige, interessierende Leistungen. Wesentlich gehoben wurde die Wirkung durch die glänzende Inszenierung. — Weniger befriedigen konnte Mozarts neu eingeübte „Entführung aus dem Serail“ in der Stuttgarter Bühneneinrichtung mit den Rezitativen von Max Schillings. Die Notwendigkeit einer Neubearbeitung des entzückenden Dialogs in Form von Rezitativen, die an einem modernen Spinett, das wie eine Pedalzither klang, ausgeführt wurden, ist absolut nicht einzusehen. Zugegeben, daß sich Schillings wirklich in den Geist Mozarts so vertieft hat, daß die zum Teil köstlichen Rezitative nicht aus dem Rahmen fallen; dem wirklich witzigen Dialog nehmen sie die Natürlichkeit. Auch will der wahre Mozart-Freund zwei der schönsten Arien nicht missen, und die Zerstückelung der Handlung im dritten Akt, infolge dreier Verwandlungen schwächt den Schluß ab. Das Orchester unter Peter Raabes Leitung war nicht abgetönt genug. Teilweise zu stark, erdrückte es die Singstimmen. Vorzüglich gelang die Ouvertüre. Bei den solistischen Leistungen konnte man wieder recht deutlich merken, daß Mozart singen eben sehr schwer ist. Am besten waren Frl. Runge (Blondchen), Hansen-Schultheß (Constanze), sowie der spielfreudige Stauffert (Pedrillo). Mangs (Osmin) durchdachtes Spiel konnte die hier unbedingt notwendige Grundgewalt des an sich umfangreichen Basses nicht ersetzen, und unser sonst so trefflicher Haberl (Belmonte) fühlte sich ziemlich unsicher. Carl Rorich

WIEN: Massenets „Gaukler Unsrer Lieben Frau“ wäre als kurze, einaktige Legende sehr hübsch; als dreiaktiges Mirakel ist er nur erträglich durch die Schönheit des letzten Bühnenbilds, in dem sich das lebendig werdende Madonnenbild dem Einfältigen neigt, der ihr sein Bestes, seine armen Jahrmarktkünste innigen Herzens gegeben hat, durch die bunte Farbigkeit des ersten Akts, in dem nur ein wenig jenes „Zuviel“ waltet, das die Arbeit allzu deutlich fühlbar macht, und durch die Darstellung Millers, — eines etwas geflissentlich naiven, aber stimmlich und herzlich außerordentlich warmen „Gauklers“ — Mayrs — einer Grütznerfigur zum Verlieben, so lieb und kugelrund ist dieser Bruder Bonifazius —, Weidemanns als ernsten und würdevollern Priors, Frl. Penteks, einer Madonna von raffaelischem Liebreiz und keuscher Innigkeit; sie alle unterstützt durch das Orchester unter Reichenberger, das diese unerträglich leere, in alten Kirchenliedern frömmelnde, in alten Volksweisen naiv tuende Musik in ihrer öden Geschicklichkeit zu Farbe und Glanz zu bringen vermochte und nur noch substanzloser und durchsichtiger hätte wirken sollen. Diese Musik, bei der es schwer zu entscheiden ist, ob ihre Askese eine freiwillige oder unfreiwillige ist, hat schon einen gewissen Zusammenhang mit der der „Manon“, — aber nur den, den das Wort ausdrückt: „Jeune cocotte — vieille bigotte!“ Unecht, wie dort die Erotik, ist hier die Andacht; beide aber mit dem gleichen eleganten Handgelenk, mit den werbenden Kniffen des Metiers gefügt — nur daß im „Gaukler“ die spärliche Quelle der Erfindung, die in den früheren Werken doch hier und da eine amouröse Melodie, eine melancholische Stimmung vermochte, ganz versiegt erscheint. Das Publikum fühlte das offenbar; sonst hätte es dem Werk seines Lieblings Massenet keine so kühle Aufnahme bereitet und deutlich nur den Darstellern und der fleißigen und fast immer geschmackvollen Regie des Direktors Gregor durch Applaus nach dem letzten Akt gedankt. Die Legende hat sich gegen ihn selber gewendet: Bruder Musikus wird (so wie der Dichter und Bildhauer) vom Bruder Gaukler besiegt.

Richard Specht

KONZERT

ANTWERPEN: Das 1. große Konzert der Gesellschaft „Nouveaux concerts“ leitete mit großem Erfolg der hier von früher als feinfühliger Dirigent bekannte Weimarer Hofkapellmeister Peter Raabe. Edith Walker konnte mit Liedern von Strauß nicht sonderlich wirken. Am ersten, von derselben Gesellschaft veranstalteten Kammermusik-Abend erspielten Marteau und Ellen Saatweber sich mit Sonaten von Beethoven, Brahms und Schubert großen Beifall, während der zweite Abend zu den künstlerisch verlorenen zu zählen ist, da van Dyck als Liedersänger wirklich nur mäßigen Ansprüchen genügen kann. — Tinel's „Franziskus“, unter glänzenden Bedingungen, namentlich auf seiten des Chores, durch die Gesellschaft „Musique sacrée“ unter Leitung Ontrop's herausgebracht, hat schon viel von dem ihm früher entgegengebrachten Interesse eingebüßt. — Schuberts „Unvollendete“ bereitete im Volkskonzert unter Willems Direktion einem verständnisvollen Publikum ebenso viel Genuß, wie die junge Pianistin Dinart, die ein hier unbekanntes, musikalisch bedeutendes Klavierkonzert in c-moll von Pierné zu eindrucksvollem Vortrag brachte. — Im Konzert der Deutschen Liedertafel, unter Leitung von Felix Welcker, gefiel besonders ein höchst origineller Männerchor „Robespierre“ Heinrich Zöllners. Der gefeierte Solist dieses Abends war der famose Liedersänger Paul Schmedes.
A. Honigsheim

BASEL: Von den Novitäten der in die Berichtszeit fallenden Abonnementskonzerte begegneten Hans Hubers Symphonie No. VI A-dur und Siegmund von Hauseggers „Alpensymphonie“, die durch Hermann Suter in vollendeter Abtönung geboten wurden, speziellem Interesse. Während erstere durch die gedrängte Form ihrer musikalischen Gedanken und feinsinnige Differenzierung der rhythmischen und melodischen Elemente tiefgehenden Eindruck erzielte, vermochte letztere nicht zu überzeugen, denn trotz der offenbaren Größe des Entwurfs hob die allzukühne, oft brutale Instrumentation die Wirkung der an sich ziemlich zahlreichen Schönheiten des Werkes auf. Eine sehr freundliche Aufnahme fand dagegen Richard Strauß' geistvolle Bläsersuite, und die poetische Wiedergabe der „Unvollendeten“ Schuberts gestaltete sich zu einem bedeutenden Erfolg. Von den Solisten der Symphoniekonzerte konnten einzig Jacques Thibaud und Hans Kötscher (Violine) befriedigen. An Kammermusik bot das Basler Streichquartett Werke der Klassiker und ein hübschgearbeitetes Streichtrio von Carl David. — Mit entschiedenem Glück debutierte der neugegründete Basler Bachchor unter Adolf Hamm und hervorragender Mitwirkung Maria Philippis in einem Münsterkonzert, dessen Programm eine Anzahl Kantaten für Solo oder Chor in ebenso stilgerechter wie intimer Darbietung umfaßte. Großes Interesse fand sodann eine Aufführung der „Béatitudes“ von César Franck durch den Basler Gesangverein, unter der verständnisvollen Leitung Hermann Suters. Das Werk, das unter Zuzug hervorragender Solisten — genannt seien nur R. Plamondon und J. Reder — in französischer Sprache gesungen wurde, hinterließ einen sehr bedeutenden, in der Intensität seiner Stimmung begründeten Eindruck.
Gebhard Reiner

BERLIN: Das 5. Symphoniekonzert der Königlichen Kapelle dirigierte statt des verhinderten Richard Strauß Kapellmeister Leo Blech. Das Programm enthielt nur Beethovensche Musik: die Coriolan-Ouvertüre, das Klavierkonzert G-dur mit Godowsky vor dem Bechstein und die Eroica. Der Pianist brachte die Solopartie meisterhaft zur Geltung, und ganz besondere Freude machten mir die beiden Kadenzen, in denen sich der treffliche Pianist als ebenbürtiger Musiker zeigte; es interessierten darin geistvolle Themenkombinationen, und mit feinem Empfinden wurde in den Moment eingelenkt, wo Beethoven selber wieder das Wort ergriff. Leo Blech dirigierte klar, sicher, auch schwungvoll, ohne irgendwelchen Anspruch auf individuellere Auffassung. — Im 5. Nikisch-Konzert gab es zwei Novitäten zu hören: eine Tondichtung „Finlandia“ für Orchester von Jean Sibelius und eine Phantasie für Violine mit Orchesterbegleitung von Josef Suk. Wenn die Musik des finnländischen Tondichters mit ihren ernst-feierlichen Klängen, dem starken Heimatsgefühl, ihrer grimmen, hoffnungslosen Auflehnung gegen fremde Vergewaltigung unsere volle Sympathie gewinnt, so kann man das von dem anderen Stück nicht behaupten. Obwohl ein so vorzüglicher Geiger wie Carl Flesch sein ganzes Können einsetzte, vermochte die Musik Suks mit ihren flatternden Motivfetzen, dem saloppen Aufbau des Ganzen, in dem es nirgends zu einer festgefügteren Steigerung kommt, gar kein Interesse zu erwecken; ganz undankbar erscheint mir das Soloinstrument behandelt zu sein. Den Schluß des Abends bildete Schuberts Symphonie in C, die mit ihrer überreichen Schönheitsfülle die Hörer in glücklichster Stimmung entließ. — Die beste musikalische Weihnachtsfreude bietet die Singakademie alljährlich mit der Aufführung des Bachschen Weihnachts-Oratoriums dar, und mir kam's vor, als ob die Chöre und das Orchester noch niemals so heiter-festlich, so saft- und kraftvoll wie diesmal unter Georg Schumanns Leitung geklungen hätten; es war eine wahre Herzensfreude zuzuhören. Unter den Solisten — Tilia Hill, Emmi Leisner, George A. Walter und Hjalmar Arlberg — zeichnete sich die Altistin durch die Klangschönheit, die edle Ruhe des Vortrags aus.
E. E. Taubert

Der Geigerin Dora von Möllendorf, die mit dem Philharmonischen Orchester konzertierte, fehlt vorläufig noch die nötige Kraft, um dem Tschaikowsky'schen Konzert gerecht zu werden; auch merkt man es noch zuweilen, daß sie mit einer gewissen Furcht an besonders schwierige Stellen herangeht. Verdienstlich war es von ihr, daß sie das noch immer ungedruckte Konzert op. 29 von Eduard Behm wieder einmal an die Öffentlichkeit brachte. Alle drei Sätze enthalten vornehme, wenn auch nicht gerade originelle Musik; am gelungensten ist der langsame stimmungsvolle Satz; im ersten besticht namentlich das zweite Thema. Im Finale ist dem ersten, recht flotten, in keineswegs leichten Doppelgriffen gehaltenen Thema ein zweites von blühender Melodik entgegengestellt. Einige

Kürzungen besonders im ersten Satz und Vereinfachung der oft viel zu dicken Instrumentation dürften der Verbreitung dieses Konzerts nur förderlich sein. — Von Dr. van Leeuwen im Haag neugebaute Instrumente wurden von zwei sehr bekannten und geschätzten Künstlern, dem Violoncellisten Joseph Malkin und dem Geiger Alexander Schmuller, vorgeführt. Mir gefiel der Ton des Violoncells besser als der der Violine, die aber auch gar nicht übel klang. Allein man hatte wieder wie gewöhnlich bei solchen Vorführungen keine Gelegenheit, die neuen Instrumente z. B. mit einer Stradivari von unzweifelhafter Echtheit vergleichen zu können; auch kann man nie wissen, wie ein solches neues Instrument nach ein paar Jahren klingt. Am Klavier saß Erika Wosskow, die auch in Solostücken als eine recht beachtungswerte Pianistin sich zeigte. — Hochinteressant durch Programm und Ausführung war das Konzert der Sängervereinigung der Prager Lehrer unter Leitung von Franz Spilka. Dieser aus 50 ausgezeichnet geschulten, prächtigen Stimmen bestehende Chor singt auch die schwersten Werke auswendig und in tadelloser Reinheit. Im Forte entwickelt er eine solche Kraft, daß man glaubt, die Zahl der Sänger sei mindestens die doppelte. Ihre Ausdrucksfähigkeit war auch bewundernswert. Die Aussprache in dem einzigen deutsch gesungenen Regerschen Chor (Hochsommernacht) war ungenügend, hingegen in den böhmischen Texten sehr deutlich. In dem Programm waren die Größen unter den böhmischen Komponisten hauptsächlich vertreten; den größten Erfolg erzielten die Sänger mit dem sehr anziehenden, jedem leistungsfähigen Chor zu empfehlenden Volkslied „Holka modrooka", einer in jeder Hinsicht hervorragenden Leistung. — Das Konzert des Mandolinenvirtuosen Ernesto Rocco war ich im letzten Moment zu besuchen verhindert. Doch höre ich von zuverlässiger Seite, daß er eine erstaunliche Technik entwickelt hat, jedoch in der Wahl des Programms insofern nicht glücklich gewesen ist, als er direkte Violinkompositionen, wie z. B. Paganinis Erstes Konzert, gewählt hatte, Werke, deren Charakter doch nicht dem Wesen der Mandoline entspricht.

Wilhelm Altmann

Einen sehr günstigen Eindruck hinterließ der 1. Kammermusik-Abend des Ungarischen Trios: Gabriel Zsigmondy (Klavier), Emil Telmanyi (Violine) und Béla von Csuka (Violoncello). Gesundes musikalisches Empfinden, bemerkenswerte Sauberkeit und Genauigkeit des Zusammenspiels und jugendlich frisches Zupacken zeichneten die Darbietungen der Vereinigung aus (C-dur Trio von Brahms, Beethovens Variationen über das Lied vom Schneider Kakadu und Schuberts B-dur Trio). Wenn der Cellist noch etwas mehr aus sich herausgeht, gehört dieses Trio zu den besten seiner Art. — Zwischen Weihnachten und Neujahr dirigierte Fritz Steinbach wieder ein Konzert an der Spitze der Philharmoniker. Seine männlich-ernste, gerade, allem Spielerischen und jeder Effekthascherei abholde Art des Musizierens ist bekannt. Brahms' Vierte unter ihm zu hören bedeutet immer einen erlesenen Genuß. Bachs D-dur Suite eröffnete den Abend. Dazwischen spielte Conrad Ansorge das Es-dur Konzert von Beethoven, großzügig in der Auffassung, vollendet in technischer Hinsicht, aber mit etwas kühler Zurückhaltung im Adagio.

Willy Renz

Waclaw Kochanski ist ein Violinist, dessen Technik und Vortrag schon auf recht ansehnlicher Höhe steht. Hoffentlich gelingt es ihm auch bald, seinem Spiel noch eine persönlichere Note zu geben. — Giuseppe Bellingardi (Klavier) ist mit seiner Ausbildung noch nicht ganz fertig; immerhin hinterließ er auch jetzt schon ganz annehmbare Eindrücke. — Otto Wetzel scheint ein sehr begabter Pianist zu sein; er muß jedoch seinen zu harten Anschlag zu mildern suchen.

Max Vogel

Lillian Ammalees Anschlag ist eisern, wie ihre ganze Natur mehr eigensinnig-hart als zart ist. Ihre Vorzüge liegen im Rhythmischen und in der Treffsicherheit. — Willy Klasens Klavierspiel ist bei aller Eckigkeit solid und musikalisch. Im selben Konzert trug Annie Mané unter anderem drei Arien mit Orchester vor; sie erzielt, wenn sie sich eingesungen, mit ihrer kleinen Stimme gute Wirkung. — Winifred Christie (Klavier) verweichlicht und verweiblicht die Stücke, die sie vorträgt, bis zur Entstellung. Sie spielt durchweg mit loser Hand, was ihrer ziemlich ausgebildeten Technik sehr schadet. — Eddy Brown's Geigenton ist saftig und süß, auch die Technik ist passabel; es fehlen vorerst: die feinere Intelligenz und die letzte Sauberkeit des Spiels. Elfriede Goette, deren Gesang bei manchen Vorzügen — edles Material und gute Schule — der Leichtigkeit und der Reinheit entbehrt, wirkte mit. — Maria Cervantes spielt gehaltlos und uninteressant; ihr Anschlag kann sehr delikat sein, nur mangelt ihrer rein technischen Leistung die erforderliche Prägnanz fast immer. — Michael von Zadora stellt einen der eigenartigsten Typen unter den Pianisten dar. Seine geistvolle capriziöse Art kommt am besten bei Chopin zur Geltung, dem er leider das Poetische raubt. Am großzügigsten spielt er Bach in eigenen wohlgelungenen Bearbeitungen. — Das Damentrio: Ella Jonas-Stockhausen (Klavier), Palma von Pászthory (Violine) und Eugenie Stoltz (Violoncello) führte sich ganz vorzüglich mit drei klassischen Trios ein. Die Geigerin spielt im Ensemble weit besser als selbständig; die Cellistin ordnet sich sicher und liebenswürdig den Partnerinnen unter. Am bedeutendsten aber ist die Pianistin, deren Wiederauftreten mit Vergnügen zu begrüßen ist.

Arno Nadel

László Ipolyi, ein etwa elfjähriger Geiger, stellte sich als Violinvirtuose vor. Der junge Künstler zeigte in seinem Spiel ein gutes Geschick für technische Aufgaben und auch musikalische Begabung. Mehr läßt sich von diesem Debüt kaum sagen, denn der Vortrag Ipolyis ist vorläufig noch völlig unreif. — Eine schwierige und undankbare Aufgabe hatte sich Robert Reitz gestellt. Er spielte sämtliche Sonaten für Solovioline von Bach. Was ich aus dem Programm hörte, ließ einen ganz ausgezeichneten Musiker erkennen. Reitz hat sich in den Stil und in den Geist der alten Musik so eingelebt, daß seine Interpretation beinahe von klassischem Ebenmaß zeugt. — Das Capet-Quartett aus Paris brachte diesmal ein Beethoven-Programm. Die Künstler spielten wundervoll. In weicher, satter Tonfarbe

und mit herrlicher Feinheit im Ensemble erklangen zwei Quartette aus op. 18 und op. 59 sowie das große a-moll Quartett. — Einen starken Erfolg hatte Hertta Dehmlow an ihrem Liederabend zu verzeichnen. Ihre reife Gesangskunst und ihr schöner Vortrag wurden lebhaft gefeiert. Frau Dehmlow verhalf auch einigen recht ungleich gearbeiteten Liedern von Patáky zu einer freundlichen Aufnahme. — Eleanor Spencer (Klavier) besitzt eine große klavieristische Technik, aber wenig Sinn für eine musikalisch selbständige Interpretation.

Georg Schünemann

In dem Konzert, in dem der Grenzebachsche Frauenchor unter Direktion von Alexander Schwartz mit Erfolg auftrat, wirkten noch eine Reihe von Solisten mit. Das Lafont-Trio eröffnete den Abend, Clara Senius-Erler ließ Lieder folgen und Sofie Hessemer Deklamationen mit der Musik von Alexander Schwartz. Im Weihnachtsgesang für Frauenchor, einer hübschen Komposition des vorgenannten, spielte Otto Becker die Orgel. — Als solider Pianist mit guter, wenn auch nicht gerade sieghafter Technik brachte sich Richard Rößler wieder in Erinnerung. Zusammen mit Dora Rößler spielte er eine Sonate für zwei Klaviere von sich selbst, ein melodiöses Werk, das sich allerdings stark von den Romantikern beeinflußt zeigt. — Selma vom Scheidt sang ihren zahlreichen Zuhörern Kinder- und Weihnachtslieder mit ausgezeichnetem Vortrag und erntete jubelnden Beifall. — In Paula Grosberg lernte ich eine tüchtige Pianistin kennen, die bis jetzt ihr Bestes in niedlichen Miniaturen gibt. Emil Thilo

Der Pianist Willy Bardas zeigte sich an seinem Beethoven-Brahms-Abend als ein ausgezeichneter Musiker. Aber er geht noch ein wenig sorglos mit dem Technischen um. Im Ausdruck gelang ihm manches hervorragend schön. — Der Beethoven-Abend des Streichquartetts Heermann-Van Lier vermochte nicht völlig zu befriedigen. Man vermißte den edlen, subtilen Quartettklang. Oft klang es unrein. Das Trio B-dur op. 97 konnte man mit Ernst von Dohnányi am Klavier hören. — Loevensohns Konzerte. Viertes Konzert der ersten Serie. Das Klavierquintett von Noel Desjoyeaux ist zu lang geraten. Dadurch kommt der bescheidene gedankliche Inhalt nicht zur Geltung. Schade, daß die schönen Lieder von Richard Wetz so unzulänglich gesungen wurden (von Iduna Walter-Choinanus). Sie hätten es besser verdient. — Die Technik des Geigers Gabriel Del Orbe reicht für die schwierigen Aufgaben, die er sich gestellt hatte, noch nicht aus. Die Intonation ist noch unsicher. Der Ton ist merkwürdig klein; das kann aber auch an seinem Instrument liegen. — Der Cellist Eugen Petroff macht einen musikalisch soliden Eindruck. Virtuoser Schwung fehlt seinen Darbietungen. Mit Marcel van Gool (Klavier), spielte er u. a. Sonaten von Rubinstein und Strauß. Beide Künstler zeigten sich als gute Kammermusikspieler. — Ruth Klauber wurde wohl einigermaßen mit den Noten des Schumannschen Klavierkonzertes fertig. Aber die Poesie dieser Musik ist ihr völlig fremd. Victor Heinze schlug den Takt zur Begleitung des Philharmonischen Orchesters. — Das Klavierspiel von Marc Meytschik würde sehr gewinnen, wenn er das Pedal sorgfältiger behandeln lernte. So klang Beethoven zu verschwommen. Aber Technik und Musiksinn ist bei ihm unzweifelhaft vorhanden. — Lucien Durosoir (Violine) spielte das Brahms-Konzert. Er hat weder Ton, noch Technik, noch Rhythmus, noch eine Idee von der Größe dieses Werkes. Geneviève Dehelly (Klavier) spielt technisch brillant. Beethoven liegt ihrem Empfinden nicht, aber Liszt desto besser. — Lubov De-Vecchy spielt für mein Empfinden zu gleichgültig. Technik und Anschlag verraten sorgfältige Studien. Die Faust-Sonate von Rachmaninoff ist sehr lang, aber wenig interessant. Mozart und Bach klangen zu massiv. Walter Dahms

Ein sympathisches, weich timbriertes Stimmmaterial zeigte Isa Berger-Rilba, die mit kluger Erkenntnis der ihr von Natur gezogenen Grenzen größtenteils Lieder zart anmutigen und neckischen Genres zum Vortrag brachte und damit zwar ihr Können in kein ungünstiges Licht setzte, aber doch einer ermüdenden Eintönigkeit nicht vorzubeugen vermochte; auch fehlt ihr zur erschöpfenden Wiedergabe solcher auf den Text zugespitzten Gesänge die unerläßlich nötige Deutlichkeit der Aussprache. — Ein außerordentlich interessantes, für musikalische Feinschmecker berechnetes Programm absolvierte Anton Sistermans. Der Künstler war besser disponiert denn je, und brachte mit der ihm eigenen Zurückhaltung die beiden Nummern von Bach, die selten gehörte Kreuzes-Arie aus der „Matthäus-Passion" und eine Solokantate „Der Friede sei mit dir" zu trefflicher Wirkung. Weniger gelang es ihm, infolge seiner verschwommenen Aussprache, die dann folgenden, sehr aparten Gesänge von Mahler zur Geltung zu bringen, dagegen ersang er Hugo Leichtentritt mit dessen chinesisch-deutschen Jahres- und Tageszeiten einen schönen Erfolg. — Hermann Gura war an seinem Balladen-Abend augenscheinlich indisponiert. Der Vortrag der überlangen Ballade „Die Gruft der Liebenden" von Loewe zeigte neben merklichen Intonationsschwankungen auch viel flache, unschöne Töne, sodaß ein ungeteilter Genuß nicht aufkommen konnte. — Über bemerkenswert schöne Stimmittel verfügt Elisabeth Lauterburg-Gound. Überall da, wo die Sängerin die Stimme frei ausströmen ließ, war der Erfolg auf ihrer Seite. Leider aber sitzen im piano die Töne falsch und klingen gaumig und glanzlos, was um so bedauerlicher ist, als die Dame mit augenscheinlichem Verständnis und mit Intelligenz singt. Eine Serie von Liedern ihres sie am Flügel begleitenden Gatten konnten weder erwärmen noch interessieren. — Petrescu Woiku ist ein Geiger von Begabung und weichem, wenn auch kleinem Ton; technisch fehlt ihm zwar noch die letzte Feile, immerhin war, was er zu bieten vermochte, so, daß man keine ungünstigen Eindrücke von ihm gewann. Leider verdarb er vieles durch gelegentliche Unmanieren und seinen steifen Strich, der beständig mit Ober- und Unterarm manipuliert. — In seinem 5. Konzert führte Marix Loevensohn ein neues Streichtrio von Erich J. Wolff auf, dessen gediegene Arbeit und poetisch durchgeistigte Tonsprache schnell für sich einnahm. Besonders das melo-

diös-schwelgerische „Langsam" und das rhythmisch pikante Scherzo errangen dem am Klavier mitwirkenden Komponisten warmen Beifall. Als tüchtig gearbeitete, aber inhaltlich noch recht leere Studie erwies sich ein Streichtrio op. 6 von Leo Weiner. Zwischendurch erfreute Maria Seret-van Eyken in einigen französischen Gesängen durch den sonoren Klang und die tüchtige Schulung ihres sympathischen Alts. — Anna el Tour hat das Zeug, einmal eine recht tüchtige Sängerin zu werden. Ihr schöner, heller (in der höchsten Lage gelegentlich etwas scharfer) Sopran wies schon jetzt Spuren guter Schulung auf. Das heftige Flackern des Tones, das ihr noch anfangs, wohl infolge Aufregung, vieles verdarb, verlor sich im Laufe des Abends mehr und mehr. Größte Aufmerksamkeit muß die Sängerin darauf verwenden, nicht über die Grenze des Gesangtons hinaus in trockenen Sprechton zu verfallen. — Gemeinschaftlich mit der Geigerin Eugenie Konewsky brachte Emil Frey eine Violin-Sonate eigener Komposition zur Aufführung. Der Künstler, der als Pianist wieder alle seine glänzenden Fähigkeiten bewährte, hat als Komponist immer noch nicht volle Herrschaft über die technischen Kunstgriffe der Art des Satzbaues und planmäßiger Ausbeutung und Steigerung des motivischen Materials erlangt. Talent und ernstester Wille sind nicht zu verkennen, aber Unruhe und Unsicherheit im Exponieren verderben manchen guten Einfall. Am besten gelungen ist der zweite Satz, und aus dem leider viel zu kurzen Scherzo ließe sich was tüchtiges machen. Fräulein Konewsky zeigte sich hier, wie in der vorangegangenen Bachschen Sonate als musikalische, technisch gewandte Geigerin.

Emil Liepe

BRÜSSEL: Der Beethoven-Zyklus, den die Concerts populaires unter Lohse unternommen haben, nimmt unter gewaltiger und enthusiastischer Beteiligung des Publikums einen äußerst günstigen Verlauf. Im zweiten Konzert wurden die III. und IV. in wundervoller Weise gespielt, während Thomson mit dem Violinkonzerte recht enttäuschte. Im dritten Konzert kamen dann die V. und VI. zu Gehör, und Bosquet, ein Rubinsteinpreis, spielte in hochmusikalischer und technisch makelloser Weise das G-dur Klavierkonzert. — Großen und berechtigten Erfolg hatten auch die von Frau Marx-Goldschmidt und Crickboom in wirklich ausgezeichneter Weise absolvierten drei Abende mit den Violinsonaten von Beethoven. Das Zimmer-Quartett ist mit der Vorführung der sämtlichen Beethovenschen Streichquartette an seinem dritten Abend angelangt; seine Darbietungen waren wirklich hochinteressant und genußreich. — Über die Concerts Ysaye kann ich nicht berichten, da mir dafür keine Eintrittskarten zur Verfügung stehen. — Die seit einigen Jahren von Durant unter großen pekuniären Opfern und mit voller Hingabe und Talent geleiteten Orchesterkonzerte sind wegen mangelnder Beteiligung des Publikums eingegangen.

Felix Welcker

DORTMUND: Durch den warmblütigen Vortrag von Dvořáks Cello-Konzert und der reizenden Sonate No. 6 von Boccherini verschönte Hugo Becker Hüttners 2. Philharmonisches Konzert. In einer Kleist-Ouvertüre, Freud und Leid des unglücklichen Dichters widerspiegelnd, zeigte Richard Wetz ein starkes Talent. Das Künstlerpaar Kraus-Osborne gewährte in einem Lieder- und Balladenabend die Freude reinsten Genusses. Laugs führte den Lehrer-Gesangverein in sichern und fein abgestuften Chören von Wolf, Liszt und Woyrsch, sowie durch die Wiedergabe von Wagners schwierigem „Liebesmahl der Apostel" zu neuen Ehren. H. Hermanns spielte Liszts Es-dur Konzert mit Schwung und rhythmischer Schärfe. — Prof. Janssen ist stets ein begeisterter Vorkämpfer Liszts gewesen. Er gestaltete deshalb dessen 100. Geburtstag zu einer zweitägigen Festfeier, die als Hauptwerk den „Christus" bot mit den hervorragenden Solisten J. Dietz, Meta König, Walter Kirchhoff und Max Troitzsch und dem gewandten G. Thiele an der Orgel. Außerdem kamen die Bergsymphonie, das A-dur Konzert und der Totentanz, mit bewundernswürdiger Technik von Anatol von Rössel gespielt, eine Anzahl Lieder und der 13. Psalm zu Gehör.

Heinrich Bülle

DRESDEN: Die Hofkapelle brachte in ihrem dritten Konzert der Serie A die viersätzige Tondichtung „Friede" von Adolph P. Boehm zu Gehör, der vor wenigen Wochen freiwillig von der Erde geschieden ist. Aus dem Werke spricht ein großes, ernstes Wollen, dem man Hochachtung nicht versagen kann, wenn auch das Vollbringen nicht gleichen Schritt damit hält. Als ein Werdender ist Boehm aus der Welt gegangen; er hat alle modernen Ausdrucksmöglichkeiten in sich aufgenommen, aber noch fehlt die bestimmte Eigenart. Auch täuscht er sich noch oft über die Klangwirkungen, schreibt für ein ungeheuer großes Orchester, ohne daß doch dessen volle Ausnützung erreicht wird. Der dritte Satz „Im Traumland der Liebe" und der vierte, der einen feindlichen Überfall, Volksbegeisterung und Sieg schildert, also fast aktuell zu nennen ist, sind die besten Teile des Werkes, das zweifellos Talent verrät und von Hermann Kutzschbach zu freundlichem Erfolge geführt wurde. Der junge Cellist Hans Bottermund fand auch in seiner Heimatstadt Dresden verdiente Anerkennung. Seine Technik ist glänzend, der Ton groß und klar, nur inneres Erleben blieb noch zu vermissen.

F. A. Geißler

ELBERFELD: Die Elberfelder Liedertafel, die im Juli ihr 75jähriges Jubiläum gefeiert, veranstaltete einen Volksliederabend, der erkennen ließ, welch sorgsame Pflege der Verein unter Adolf Zimmermann dem Volkslied zuteil werden läßt. Gediegene Violinvorträge Pipers und Lieder zur Laute (Elsa Gregory), von denen besonders die lustigen beifällig aufgenommen wurden, sorgten für Abwechselung. — Das 1. Abonnementskonzert unter Dr. Hans Haym bildete eine würdige Liszt-Feier. Mit der Wiedergabe der „Dante"-Symphonie und des „Tasso" vollbrachte unser ausgezeichnet geschultes städtisches Orchester wahre Großtaten. Paula Schick-Nauth erfreute uns mit der warm empfundenen Wiedergabe von vier von Hans Haym künstlerisch begleiteten Liedern von Liszt, und Emil Sauer spielte das Es-dur Konzert, sowie die Ricordanza und Tarantella und den zugegebenen Gnomentanz

von Liszt unter dem Jubel der Zuhörerschaft glänzend virtuos. — In dem Bußtags-Konzert im Stadttheater wechselten der Stimmung des Tages entsprechende Chöre des Männer-Quartettvereins „Liederkranz" unter J. Siefener mit mehreren von Arminius Balder empfindungsvoll vorgetragenen modernen Liedern, sowie mit Darbietungen (Lieder und Arien von Dvořák, Bach, Grieg, Ries) ab, bei denen Therese Funck durch beste Schulung, edelsten Stimmklang und tief empfundene, vornehme Vortragsart fesselte. — Das 1. Solistenkonzert bot durch die Leistungen des jungen, aber schon künstlerisch gereiften Violinisten Adolf Busch und dessen Bruder Fritz (Klavier) großen Genuß, der durch die Feinheit der Gesangskunst und das außerordentliche Ausdrucksvermögen von Felix Senius noch erhöht wurde.

F. Schemensky

ESSEN: Hermann Abendroth, dem wir eine großgestaltete Wiedergabe von Tschaikowsky's Pathétique und von Bruckners Siebenter verdanken, zeigte sich in Liszts Graner Messe auch als hervorragender Chorleiter, der das Können des Musikvereinschores auf eine bedeutende Höhe gestellt hat. Von Elisabeth Bokemeyer hörten wir sehr musikalisch, wenn auch nicht rassig genug, Liszts Es-dur Konzert, von Heinrich Kiefer Dvořáks Cello-Konzert. — An einem Abend des etwas enttäuschenden Brüsseler Quartetts lernte man die Kunst von Frau Hirzel-Langenhan am Klavier schätzen, während der Liederabend von Milly Hagemann einen peinlichen Unterschied zwischen Wollen und Können zeigte.

Max Hehemann

FRANKFURT a. M.: Das letzte Konzert der „Museumsgesellschaft" im alten Jahr gedachte Gustav Mahlers mit seiner in der Hauptsache heiteren Vierten Symphonie (G-dur) mit dem beschließenden Sopransolo aus „Des Knaben Wunderhorn", das in einen derben mittelalterlichen Bauernhimmel führt. Nicht gerade das für den problematischen Mahler bezeichnendste Werk — die Zweite, die „Auferstehungs-Symphonie", wäre uns in diesem Fall lieber gewesen —, aber doch ein anregendes, wenn auch etwas buntscheckiges Werk, dessen Schönheiten und eigen beweglicher Kontrapunkt sich von manchen Banalitäten und leichten Anklängen bequem abheben. Willem Mengelberg leitete die lebendige Wiedergabe mit viel Sorgfalt. Zu ihr hatte er Brahms gestellt, der mit Mahler höchstens die Vorliebe für alte Formen, für das Volkslied und für Wien gemeinsam hatte. Edouard Risler spielte das symphonisch-herbe erste Klavierkonzert, in d-moll, mit bestem musikalischen und technischen Gelingen. Das Orchester, dessen Hörner nur leider neuerdings zu wünschen übrig lassen, spielte seinen Part sehr markig und beschloß mit der flotten „Akademischen Festouvertüre", die der studentischen Jugend sonniges Eiland aufleuchten läßt. In der letzten Kammermusik der gleichen Konzertgesellschaft war Max Reger erschienen, um zwei seiner jüngsten Sonaten, für Cello, op. 116 und für Violine, op. 112 mit den tüchtigen Interpreten Piening und Lange zu spielen. Außerdem sang Frau Gutheil-Schoder nobel und ruhig sechs Regersche Lieder, sowie einige von Schumann und Wolf, die in dieser Nachbarschaft wie „schlichte Weisen" wirkten. Reger produziert zu rasch und zu viel. Die beiden neuen Sonaten machen einen sehr ungleichen, ja innerlich unfertigen Eindruck. Aus Reflexion und Grübelei, die fast zur Langeweile wird, finden sie keinen Weg zur Befreiung. Auch in den Liedern lebt nicht viel ursprüngliche Lyrik. Immerhin sprachen das relativ einfache „Glück", die „Äolsharfe" und der lebendig erfaßte „Vorbeimarsch" an. Regers feinfarbiges Klavierspiel diente der Sache, doch war die Begeisterung nicht eben groß. — In einer Matinee des „Neuen Theaters" sangen Frau Schmidt-Illing und Hans Vaterhaus eine Reihe Hans Pfitznerscher, meist romantisch-beschaulicher Gesänge, sympathisch, doch nicht lange nachwirkend. Bernhard Sekles begleitete gewandt und charakteristisch. Ferner spielten Carl Müller und Willy Rehberg eine in den Mittelsätzen interessierende Cellosonate. Das zwingende Muß der Konzeption scheint auch bei Pfitzner zu fehlen. — Eine Sängerin von guter italienischer Schule und kultiviertem Ausdruck lernte man in Esperanza Calo kennen. — Von Pianisten behauptete sich der jugendliche Jascha Spiwakowski diesmal nicht so gut wie bei seinem ersten hiesigen Auftreten, während Bruno Helberger sich als äußerst temperamentvoller, vielleicht zu temperamentvoller und technisch sehr gewandter Pianist mit einem anspruchsvollen Programm in Erinnerung brachte. Erika von Binzer spielte eine nach Eigenart suchende, aber ungeklärte Klaviersonate von August Reuß; im gleichen Konzert führte Mina Rode ein gesunder empfundenes Violinkonzert von Bleyle ein. Beide Damen wurden den Münchener Komponisten bestens gerecht.

Theo Schäfer

GENF: Den Höhepunkt der Liszt-Veranstaltungen bildete die Aufführung der „Heiligen Elisabeth" in der Kathedrale unter Bernhard Stavenhagens Leitung. Die Mitwirkung des Theaterorchesters, der Société de Chant sacré (Direktion Barblan) und der Solisten Homburger, Froelich, Schwabe und Boepple bürgten für eine vollendete Wiedergabe des Meisterwerkes. Im 2. Abonnements - Konzert konnte Stavenhagens Dirigentenkunst in Strauß' „Tod und Verklärung" einen wahren Triumph feiern. Arrigo Serato spielte das Beethovensche Konzert höchst vornehm. Von Solistenabenden verdient der des hervorragenden Pianisten Maurice Dumesnil, der einige Werke von Emanuel Móor spielte, besondere Beachtung. Lucien de Flagny, der Geiger Hildebrandt, die Sängerin Calo und viele andere lösten sich auf dem Podium ab. Marie Panthès gab ein Konzert mit dem Unterzeichneten, bei dem ein Werk für Geige, Klavier und Streichquartett von Ernest Chausson sehr beifällig aufgenommen wurde.

Robert Pollak

HAMBURG: Nicht ohne stärkere Enttäuschung kam man an den von Siegmund von Hausegger geleiteten Philharmonischen Konzerten vorbei, deren 3. ein wahrhaft erschrecklich einförmiges Programm brachte, in dessen Verlauf die Herren Reger und Wolfrum gleich zwei Bachsche Klavierkonzerte für zwei Klaviere spielten, von denen noch dazu das eine eine Transkription eines ursprünglich für andere Instrumente gedachten Konzertes war. Und einer

höchst bedenklichen stilistischen Einheitlichkeit zuliebe eröffnete Hausegger dies Konzert mit einer Haydnschen Symphonie, während er zwischen die beiden Bachschen Klavierkonzerte eine mit vollem Recht der Vergessenheit anheim gefallene Komposition Mozarts für Streichorchester: Adagio und Fuge placierte. Nach so viel Klassizität gab es dann im 4. Konzert statt der angekündigten Wagnerschen Jugendsymphonie, deren Aufführung Hausegger mit seinem künstlerischen Gewissen nicht verantworten zu können glaubte, abermals eine klassische Symphonie, die C-dur von Mozart und Glucks „Iphigenien"-Ouvertüre; im zweiten Teil dieses Konzertes allerdings eine sehr erfreuliche, großangelegte und mit intensiver Leidenschaftlichkeit interpretierte Aufführung des Straußschen „Heldenlebens". Im 5. Konzert, das unter der Beteiligung der Singakademie und unter der Leitung von Richard Barth stattfand, wehte der Wind wiederum aus der Gegend der Klassiker — es gab, um einem dringenden Bedürfnis abzuhelfen, eine Aufführung von Haydns „Jahreszeiten", die natürlich einem so leistungsfähigen Chorkörper wie unserer Singakademie keine Schwierigkeiten bereiten können, deren Eindruck aber doch darunter litt, daß von den drei Solisten zwei, nämlich Dora Moran und Paul Reimers, wenig glücklich disponiert schienen. Prof. Messchaert, der etwa zehn Tage vordem in einem eigenen Liederabend wahre Wunderdinge an Vortragskunst und an gesanglichem Können verrichtet hatte, sagte leider in letzter Stunde für die „Jahreszeiten"-Aufführung ab und wurde durch Herrn von Raatz-Brockmann vertreten. — Arthur Nikisch machte sein 2. Konzert zu einer sehr eindrucksvollen Liszt-Feier, bei der er als Hauptwerk die Faustsymphonie in jener wundervoll überlegenen, geistig hochbedeutsamen und klanglich ganz eigenartigen Weise wiederholte, wie man sie schon früher von ihm vernommen hat. Daneben brachte er die selten zu hörenden als Gelegenheitswerk ganz zu Unrecht etwas diskreditierten „Heldenklänge" Liszts zur Aufführung, ein Werk, das viel besser ist als sein Ruf, und das ja auch in der Tat gar nicht Gelegenheitskomposition ist. — Eibenschütz trat wieder mit zwei Novitäten auf den Plan. Ein Versuch, für Carl Grammanns Symphonie „Aventiure" Teilnahme zu erwecken, mißlang ihm allerdings, da dies Werk in seinen Farben doch bereits gar zu stark verblaßt ist und auch in seiner ganzen Kompositionstechnik zu sehr nach verwässertem zweiten Aufguß schmeckt, um heute noch Existenzberechtigung im Konzertsaal beanspruchen zu können. Viel amüsanter gab sich eine zwar ungebärdige, aus Sturm und Drang erzeugte und nach allen möglichen Richtungen hin exzedierende, gleichwohl aber höchst talentvolle „Ouvertüre zu einem Gascognischen Ritterspiel" von dem jungen Wiener Komponisten Richard Mandl. — John Julia Scheffler führte zum dritten Male innerhalb weniger Jahre Pierné's „Kinderkreuzzug" auf, diese seltsame musikalische Legende, die stilistisch so sehr Ausnahmeerscheinung ist, daß man sie im Konzertsaal doch immer nur als Ausnahme wird einführen können. Wie zu erwarten war, ließ der Besuch dieses Konzertes sehr stark zu wünschen übrig, was man im Interesse Schefflers, der so gern unserem Musikleben etwas Sauerteig beimischen möchte, natürlich lebhaft bedauern muß. — Die kleinen Konzerte: Wer zählt die Völker, kennt die Namen! Es erübrigt sich an dieser Stelle, zu registrieren, daß alle die, die auch in Berlin, Leipzig, München und sonstigen Kunstzentren ihre Lieder-, Klavier- oder Violin-Abende veranstalten, auch bei uns einkehren. Von den neuen Erscheinungen auf dem Podium mögen erwähnt sein Cornelia Rider-Possart, die im Verein mit dem einheimischen Konzertmeister Jan Gesterkamp einen künstlerisch recht erfreulich verlaufenden Sonaten-Abend gab, sowie ein von sensationellem Erfolg begleiteter Klavier-Abend, bei dem Alice Ripper den Beweis erbrachte, daß man sie heute mit Rücksicht auf ihre physische, sowie ihre psychische Leistungsfähigkeit zu den allerersten ihres Instrumentes zu rechnen hat. Etwas verfrüht unternahm ihren ersten Schritt in die Öffentlichkeit die Geigerin Flora Field, der es an Wärme des Empfindens und an musikalischem Gestaltungsvermögen einstweilen noch erheblich gebricht. Und weder Heinrich Pestalozzi, noch Milly Hagemann, die beide eigene Lieder-Abende gaben, besitzen genügend stimmliches Material, um sich mit Erfolg an die unbefangene Öffentlichkeit wenden zu können. Heinrich Chevalley

HEIDELBERG: Das 2. Konzert des Bachvereins (Dirigent: Philipp Wolfrum) begann mit der e-moll Symphonie (No. 1) von Sibelius, stellvertretend vorbereitet und geleitet von Paul Radig; Lieder und Gesänge mit Klavier von Strauß, vorgetragen vom Baritonisten Franz Steiner, und die Ouvertüre zu „Rob Roy" von Berlioz schlossen sich an. Im 3. Konzert entzückte Elena Gerhardt mit Liedern von Beethoven, Schubert, Grieg und Wolf; im 4., das abends vorher als vollbesetztes Volkskonzert stattfand, kam Händels „Messias" in der Mozart-Franz-Wolfrumschen Bearbeitung zu glanzvoller Aufführung. Als Gesangssolisten bewährten sich dabei Anna Stronck-Kappel, Tilly Koenen, Paul Seidler und Adolf Müller; den Orgelpart vertrat mit eminentem Können Hermann Poppen. — Seeligs Kammermusik-Aufführungen setzte das Stuttgarter Streichquartett (C. Wendling) fort, unterstützt von August Richard (Klavier), A. Naef (Gesang) und Hubl (Horn). Das Programm enthielt neben dem Stimmungsbilder-Zyklus „Liebe" für eine Singstimme, Streichquartett, Horn und Klavier von A. Richard die Quartette op. 95 von Beethoven und op. 161 von Schubert. Die „Böhmen" spielten Dvořáks op. 61, Strauß' op. 13 (Klavier: O. Seelig) und Beethovens op. 135. — Reiche Anerkennung erwarb sich der „Liederkranz" mit Arnold Mendelssohns „Pandora", wobei sich Frau Arlo-Schlesinger und die Herren Dr. Nacke, W. König und Dürr solistisch verdient machten. — In einem Kammermusik-Abend der Harmonie-Gesellschaft zeichneten sich Anita und Candida Ballio, Anna Müller, Toni Baur, Helene Gutermann und Musikdirektor Sahlender mit künstlerischer Durchführung von Werken von Gluck, Händel, Mozart und Beethoven aus.

Karl August Krauß

KÖLN: Felix Weingartners, bekanntlich nach den verschiedensten Richtungen sehr wertvolle und für den Kenner seines kompositorischen Werdegangs, sowie der Bestrebungen der symphonischen Tonsetzer von heute überhaupt, als musikalisches Zeit- und Tendenzargument höchst beachtenswerte Dritte Symphonie (E-dur, Werk 49) bildete das Hauptmoment des 5. Gürzenich-Konzerts. Um uns ihre Bekanntschaft zu vermitteln, war Weingartner persönlich erschienen. Herzhaft begrüßt, leitete er das Orchester in seiner schlichten geradlinigen Art, die so wohltuend absticht von der viel beobachteten modernen Dirigentenaufdringlichkeit und schweißtriefenden Pult-Akrobatik. Hatten schon die voraufgegangenen Sätze der Symphonie warmen Beifall gefunden, so gab es am Schlusse begeisterte Ovationen nicht minder für den gefeierten Dirigenten wie für den ideal gesonnenen Komponisten. Solistin des Abends war die treffliche Altistin Charles Cahier, die in der Arie des Sextus aus Mozarts „Titus", dann in Liedern — von Arnold Kroegel am Ibach meisterlich begleitet — eine prachtvolle Stimme und eine fesselnde, auf bedeutendes gesangstechnisches Können sich stützende Vortragskunst zeigte. Weiter gelangten unter Fritz Steinbachs Leitung Beethovens zweite Leonoren-Ouvertüre und das Wagnersche „Siegfried-Idyll" zur Wiedergabe. — In der Musikalischen Gesellschaft waren es in jüngster Zeit besonders die Sängerin Elfriede Goette sowie die Pianisten Paul Weingarten, Theodor Szantò und Edmund Schmidt, dann die Geigerin Gunna Breuning und, mit dem Cellisten Paul Grümmer zusammen, der Geiger Adolf Busch, die nach der einen oder anderen Richtung hin das Interesse der Hörer fesselten. Eine Aufführung der angeblichen Beethovenschen Jugendsymphonie konnte nur das Resultat starker Zweifel an der Autorschaft Beethovens erzielen. — Beim jüngsten Kammermusikabend des Gürzenich-Quartetts begegnete Regers neues Streichquartett fis-moll op. 121 nur sehr geringen Sympathieen.

Paul Hiller

KOPENHAGEN: Der Musikverein feierte die Manen von Johan Svendsen und Franz Liszt; er bot zum ersten Male einen größeren Auszug aus „Christus", was zwar weder vom Publikum noch von der Presse besonders geschätzt wurde. Die Ausführung ließ auch zu wünschen übrig. Zu erwähnen sind ferner zwei Geigerkonzerte: César Thomson, der zum ersten Male, leider ohne volles Glück, in Kopenhagen spielte, und Peder Möller, dessen technisches Vermögen schon ein ganz bedeutendes ist.

William Behrend

MÜNCHEN: Im 5. Abonnementskonzert des Konzertvereins brachte Ferdinand Löwe die Symphonie in c-moll, op. 27, des Russen Sergei Rachmaninow zur ersten Münchener Aufführung, ein glatt und gut gemachtes, klangschönes, in manchen Einzelheiten sogar interessantes, aber als Ganzes doch recht kalt lassendes Werk. Am gleichen Abend führte sich eine Dilettantenvereinigung, der von Hermann Zilcher geleitete „Neue Orchester-Verein" mit einer gut gelungenen Wiedergabe der „Kindheit Christi" von Berlioz vorteilhaft ein. Dem zuerst von August Schmid-Lindner propagierten Komponisten Heinrich K. Schmid widmete der „Neue Verein" einen eigenen Abend, dessen künstlerischer Ertrag überraschend reich war. Dabei lernte man an dem Bruder des Komponisten, dem Baritonisten Richard Schmid, Hannover, einen ganz prächtigen Sänger kennen. Das alten Herkommen nach am ersten Weihnachtstage stattfindende 4. Abonnementskonzert der Musikalischen Akademie (des Hoforchesters) dirigierte Ossip Gabrilowitsch, der indessen als Interpret der Lisztschen Es-dur Konzerts doch noch stärker imponierte denn als Orchesterleiter. Während ein musikalischer Epilog zu Shakespeares „Othello", das noch ziemlich anfängerhafte Werk eines in München ausgebildeten und gegenwärtig am Stadttheater in Augsburg als Kapellmeister wirkenden jungen Musikers: Bodo Wolf, den man in einem Volks-Symphonie-Konzert des Konzertvereins hörte, wenig Eindruck machte, ragten zwei Kammermusik-Abende, die (der eine ganz, der andere zum größten Teile) Brahms gewidmet waren, aus dem Einerlei der landläufigen Veranstaltungen hervor. An dem von der Münchener Mozartgemeinde veranstalteten Brahms-Abend wirkten die Herren Orobio de Castro (Violoncello) und Jan Sickecz (Klavier) besonders verdienstlich mit, und der Schubert und Brahms gewidmete Abend des Konzertvereins-Quartetts (Erhard Heyde und Genossen) erhielt besonderen Glanz durch die pianistische Mitwirkung Ferdinand Löwes. Sonst wären etwa noch zu nennen die Klavier-Abende von Fr. H. Rehbold, Sandra Droucker, Paula Grosberg, das Auftreten des nun zu einem wirklich großen Geiger herangewachsenen Mischa Elman, der große Erfolg, den Lula Mysz-Gmeiner im Konzertverein hatte, und von deren Gesangskolleginnen die gesanglich tüchtige und künstlerisch gediegene Matja Nießen-Stone.

Rudolf Louis

NEW YORK: Zwei Millionen Mark fallen nicht jedem Orchester in den Schoß: das Philharmonische Orchester aber hat die Gabe Josef Pulitzers verdient. Seit es ein „permanentes" geworden ist und jede Woche ein oder zwei Konzerte gibt — manchmal auch drei — sind die Kosten so ungeheuer gestiegen, daß die Zukunft unsicher schien. Wir haben einfach zu viele Orchester; neben den Philharmonikern noch vier, wozu noch die Bostoner kommen, die jeden Monat hier zwei Konzerte veranstalten. Diesmal besucht uns auch das Theodor Thomas-Orchester aus Chicago, unter Stock. Dafür reisen unsere Orchester auch nach anderen Städten. Für Gustav Mahler war das bei seiner geschwächten Gesundheit zu viel. Jetzt aber haben wir als seinen Nachfolger Josef Stransky, der, noch in den Dreißigern stehend, Beweise kolossaler Energie und außerordentlicher Begabung gegeben hat. Pulitzer hat seinem Legate die Bedingung beigegeben, daß man vieles von seinen drei Lieblingskomponisten spielen müsse: Beethoven, Wagner und Liszt. Das ist denn Stransky gerade recht. Als Liszt-Interpret besonders übertrifft er alles, was wir seit Anton Seidl hier gehört haben. Er wird uns, zum ersten Male wieder seit vielen Jahren, die „Dante"-Symphonie vorführen. Auch sonst ist Liszt hier in seinem Zentenarjahr viel gefeiert worden.

Friedheim, Harold Bauer, Pachmann, Walter Damrosch, Franz Arens und viele andere haben das ihrige dazu beigetragen. Beim Publikum ist Liszt hier fast so beliebt wie Wagner; in der Kritik aber hat die Beckmesserei noch nicht aufgehört. Henry T. Finck

PRAG: An die Spitze möchte ich das 1. Philharmonische Konzert im Neuen Deutschen Theater unter Alexander v. Zemlinsky setzen. Beethovens Fünfte und Schuberts Unvollendete hat man hier schon lange nicht so bis ins kleinste Detail vollendet spielen gehört. Unmittelbar daneben hat der von Keußler dirigierte Brahms-Abend des Deutschen Männergesangvereins und des Singvereins zu stehen, die in Brahms' „Nänie", „Parzenlied" und „Triumphlied" eine Leistungsfähigkeit offenbarten, die sie den Vergleich mit den bedeutendsten deutschen Sängervereinigungen nicht scheuen lassen muß. Von Orchesterkonzerten sind noch zu nennen das Konzert des Konservatoriums, die einzige Liszt-Feier großen Stiles. Am Dirigentenpult stand diesmal in Verhinderung des Direktors v. Kaan der gewiegte Prof. Franz Spilka. Die Solistin Aurelia v. Kaan offenbarte nicht alltägliche pianistische Qualitäten. Im 12. Symphoniekonzert der Orchestralen Vereinigung dirigierte der tüchtige, aufwärtsstrebende Ottokar Ostrčil Bachs Vierte Orchestersuite in eigener Bearbeitung und Försters 4. Symphonie. Zemanek ist jetzt mit seinen populären Symphoniekonzerten in den neu eröffneten Smetanasaal des Repräsentationshauses übergesiedelt. — In den drei Konzerten des Deutschen Kammermusikvereins spielten nacheinander das Rebner-Quartett (Zemlinsky A dur), das Fitzner-Quartett (Guido Peters c-moll) und die „Brüsseler". Im Tschechischen Kammermusikverein konnte man vom Sefčik-Quartett Tanejew und Dvořák hören, vom Böhmischen Streichquartett V. Novaks zweites Streichquartett und das Klavierquintett, außerdem, von V. Stepan virtuos gespielt, Novaks hochbedeutsames Klaviergedicht in 5 Sätzen „Pan". — An Pianisten war kein Mangel. Ansorge, Lamond, Lalewicz und Bergmann gaben eigene Abende. Den Vogel schoß Ansorge ab, der hier bereits eine starke, für ihn begeisterte Gemeinde hat. Von Geigern stellten sich nur Franz Ondricek und Arnold Rosé ein, welch letzterer im Verein mit Bruno Walter einen wunderschönen Abend Beethovenscher Sonaten gab. — Äußerst animiert verlief der Liederabend Susanne Dessoirs und des Wieners Herrmann Gürtler, der sich im Dürerbund als vornehmer Liedersänger einführte. Sehr lebhaft ging es auch bei einem Liederabend Karl Burrians zu, der als Gast in dem von der hiesigen Musikzeitschrift „Smetana" veranstalteten Konzerte auftrat. Burrian singt noch immer Opernarien auf dem Konzertpodium, allerdings prachtvoll, weiß mit ihnen auch mehr anzufangen als mit Liedern von Mahler, in denen nur der seltene Glanz seines strahlenden Tenors Freude machte.

Dr. Ernst Rychnovsky

ST. PETERSBURG: Sergei Kussewitzki brachte in seinem 2. Konzert ein besonders schönes Programm: Konzert D-dur von Ph. E. Bach (instrumentiert von M. Steinberg), Beethovens „Egmont"-Ouvertüre und Glazounows monumentale Achte Symphonie. Als Solistin erschien Julia Culp und entzückte durch den Wohllaut ihres Organs und ihre abgetönte Vortragsweise. Ernst Wendel, dessen Interpretation des 13. Psalms und der Faust-Symphonie (Mitwirkende: Hofopernsänger Jerschow und Archangelski-Chor) im 3. Kussewitzki-Konzert geradezu Sensation erregt hat und den überfüllten Adelssaal zu Beifallsstürmen begeisterte, wird hoffentlich unser alljährlich wiederkehrender Gast sein. In diesem unvergeßlichen Liszt-Konzert begegnete man einem, dem musikalischen Leben Rußlands jetzt etwas entfremdeten Gaste: Emil Sauer. Jubelnd begrüßt, spielte er das Es-dur Konzert so kühn und geistvoll, wie wir es nie vorher gehört hatten. In seinen eigenen Konzerten setzte sich die Begeisterung für den Künstler fort. — Im 3. Konzert der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft (Dirigent: Safonow) hatte Backhaus das Solistische übernommen und spielte Beethovens G-dur Konzert mit elegantester Technik und liebevollem Eingehen auf seinen poetischen Stimmungsgehalt. Das 4. Symphoniekonzert leitete Glazounow, doch war der größere Teil des Programms den Vorträgen der Schwestern Harrison gewidmet. May Harrison spielte gewandt und sicher Glazounows Violinkonzert, die Cellistin Beatrice Harrison vollendet schön Tschaikowsky's schwierige Rokoko-Variationen; ferner hörten wir von den anmutigen Künstlerinnen Brahms' Doppelkonzert. Mit der Humoreske von Liszt „Gaudeamus" beschloß Glazounow den genußreichen Abend. — Das 3. Siloti-Konzert war dem genialen Scriabin gewidmet und brachte seine Zweite Symphonie, sein herrliches Klavierkonzert und das mit der Glinka-Prämie ausgezeichnete gewaltige Werk „Prometheus". Dem mitwirkenden Meister brachte die Aufführung viel Ehre ein, und ehrenvoll behaupteten sich auch Chor und Hofopernorchester unter Siloti's Leitung. In zwei Klavierabenden machte uns Scriabin mit seinem letzten Werke bekannt und bezauberte seine Anhänger. Das 4. Siloti-Konzert (19. November a. St.) hatte eine interessante „Premiere": die Aufführung von Beethovens Jugendsymphonie. Das weitere Programm galt den Jungfranzosen Debussy, Roger-Ducasse und Ravel. Geistreich bis zu einem gewissen Grade mögen wohl ihre Kompositionen sein, aber eine Summe von Geschmacklosigkeiten und Absurditäten machen sie ungenießbar. Vom Publikum wurden die Werke teils entrüstet abgelehnt (Rhapsodie für Klarinette und Orchester von Debussy), teils beifällig aufgenommen (Sarabande von Roger-Ducasse). Eine angenehme Neubekanntschaft war der Pariser Pianist Cortot (Francks Symphonische Variationen und Schumanns a-moll Konzert). Ein Beethoven-Abend (Siloti-Konzerte) wurde von Weingartner geleitet. Wie es dem ausgezeichneten Dirigenten nicht an lebhaften Ovationen fehlte, so trug auch Lucille Marcel mit Liedern von Beethoven (instrumentiert von Mottl und Weingartner) reiche Beifallsehren davon. In einem Kammermusik-Abend brachte uns Weingartner sein Quintett op. 50, das uns nur bis zu einem gewissen Grade zu fesseln vermochte. — Wir erinnern uns nicht, daß eine Wintersaison in ihrer ersten Hälfte so viele Konzerte gebracht hätte, wie die gegenwärtige. Über

die vielen Liszt-Konzerte zu berichten, ist unmöglich; hervorheben will ich indessen die Konzerte des Hoforchesters unter der rühmlichst bekannten Leitung Hugo Wahrlichs, die unentgeltlichen Festkonzerte der Musikhistorischen Gesellschaft unter des Grafen Scheremetew und A. Chessin's Leitung, in denen das Andenken Liszt's im größten Maßstabe gefeiert wurde. — Joseph Wihtols 25jähriges Tonkünstlerjubiläum wurde in einem Extrakonzert der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft festlich begangen. Sie ernannte den bedeutenden Komponisten und geistreichen Kritiker zu ihrem Ehrenmitgliede. — Von Solisten, die sich in der Berichtszeit hören ließen, seien erwähnt: der vielversprechende Bariton Walter von Grünewaldt, die Sängerinnen Emmi Leisner, Maikki Järnefelt, die Lieblinge Ssobinow und Smirnow, die Pianistinnen Gisela Springer, Tina Lerner, Maria Barinowa, der Pariser Pianist A. Borchard, der mit Werken französischer Meister ungewöhnlichen Erfolg hatte, mit Chopin aber bitter enttäuschte, der Geiger Nalbandian, der Rubinsteinschüler Eugen Holliday, Annette Essipow und Leopold Auer; ferner die Beethoven-Abende des Kammermusikvereins mit erläuternden Vorträgen, die Abende „der Modernen", die uns unlängst das Trio des 13jährigen genialen Korngold brachten, das Sevčik-Quartett und noch viele Konzerte, die wir meistens der neuen Konzertdirektion Chas Koehler verdanken.

Bernhard Wendel

STUTTGART: Das 3. der unter Leitung von Max Schillings stehenden Abonnementskonzerte der Hofkapelle brachte in Umrahmung von Schumanns Ouvertüre zu „Genoveva" und der „Schottischen" Symphonie von Mendelssohn als prächtige, gehaltvolle Neuheit das Konzertstück für Klavier, Violine und Cello mit Orchester in d-moll op. 45 von Paul Juon, dem das fein ausgeglichene, künstlerisch lebensvolle Spiel des „Russischen Trios" zu anregender Wirkung und starkem Erfolg verhalf. Tiefergehend und unmittelbarer noch war einige Tage vorher die Wirkung des „Gösta Berling-Trios" desselben Tondichters im Kammermusik-Abend des Wendling-Quartetts. Der Komponist führte sein poetisch stimmungsreiches Werk selbst am Klavier zu glänzendem Erfolg. Im 4. Konzert erschien Max Regers neue „Lustspiel-Ouvertüre" zum ersten Male. Als Stimmungsauftakt für ein Lustspiel erscheint die schnell, aber nicht leicht vorüberrauschende Kontrapunktik des Werkes fast zu ernst. Nordisch kraftvollen Charakter hatten die solistischen Gaben des Abends. Fridtjof Backer-Gröndahl zeigte sich als ursprünglich gestaltender Interpret seiner heimischen Kunst in Grieg's Klavierkonzert in a-moll, zwei stimmungsvollen Klavierpoesieen von Agathe Backer-Gröndahl und „Marche grotesque" von Christian Sinding. Drei älteren Liedern von Richard Strauß in neuem farbigen Orchestergewande ersang Hedy Iracema-Brügelmann rauschenden Beifall. Eine etwas matte Aufführung der Dritten Symphonie von Brahms beschloß den Abend. — Das Wendling-Quartett bescherte als Neuheit im letzten Abend ein Streichquartett von Ernst H. Seyffardt, das mit seinen liebenswürdigen melodischen Gedanken und seiner flüssigen Klangschönheit dem hier sehr verdienstvoll wirkenden Künstler herzlichsten Beifall eintrug. Als vorzügliche Mitwirkende waren für diesen Abend Angelo Kessissoglu als gewandter und feinsinniger Vertreter des Klavierparts in Tschaikowsky's Trio und Heinrich Horstmann, unser Meisterklarinettist, für Mozarts Klarinettenquintett gewonnen worden. — In einem Konzert des Bach-Vereins machte uns Adolf Benzinger mit einem Orgelkonzert von E. Bossi bekannt, dessen etwas wässerige Durchsichtigkeit auch die geschmackvolle Vortragskunst des Spielers und die sorgsame Orchesterbegleitung unter Max Pauers Leitung nicht gehaltvoller machen konnte. Maria Philippi gab mit dem innigen Vortrag schlichter Weihnachtsvolkslieder Größeres. — Ein Psalmenabend des Vereins für klassische Kirchenmusik unter Erich Bands Leitung gab einen interessanten Überblick über die Entwickelung der Psalmenform von Schütz bis Max Reger, dessen 100. Psalm trotz nicht ganz zureichender Kraft des Chors starken Eindruck machte. — Auch der Liederkranz unter Wilhelm Förstlers Leitung schreitet in seinen Populären Konzerten immer höher zu größeren und neuen künstlerischen Werten. Er brachte uns zwei Uraufführungen: eine vornehm gehaltvolle symphonische Phantasie für Klavier und Orchester von Hermann Keller, die Walter Georgii mit Schwung spielte, und des fleißigen und mit sicherem Geschmack und Können gestaltenden Karl Bleyles „Harfenklang" für Altsolo, Männerchor und Orchester. — Eine Lieder- und Duettenmatinee des Künstlerpaares von Kraus und ein „Rücklos-Abend", der uns mit einer reichen Auswahl von Liedern von Heinrich Rücklos in feiner Wiedergabe durch Margarete Cloß mit einem liebenswürdigen melodischen Talent bekannt machte, sind hier noch zu nennen.

Oscar Schröter

WEIMAR: Ansorges Beethovenabend wurde infolge äußerst günstiger Disposition des Konzertgebers zu einer weihevollen Offenbarung. Die Brüsseler boten unter der Mitwirkung Petzets (Klavier) wie immer Vollendetes, und Petschnikoff riß im Verein mit seiner begabten Frau das Publikum zu enthusiastischem Beifall hin. — Der in vielem an Reisenauer erinnernde Télémaque Lambrino spielte an zwei Abenden Liszt und Chopin und begeisterte die beifallsfreudige Zuhörerschaft. — Gmürs Matinee gab dem vortrefflichen Vortragsmeister Gelegenheit, zur besonderen Freude seiner Anhänger neue Lieder und Balladen zu singen. — Die durch W. von Baußnern neu gegründete Vereinigung für zeitgenössische Tonkunst widmete ihre erste Veranstaltung Schilling's Streichquartett e-moll, Draesekes Streichquartett cis-moll (Ausführende: Petri-Quartett) und Scheinpflugs „Worpsweder Stimmungen" für mittlere Stimme (Elsa Dankewitz), Violine (Rösel), Englisch Horn (Geist) und Klavier (Keller). — Das Weimarische Vokalquartett bot, abgesehen von kleinen Unreinheiten und Entgleisungen, Quartette, Duette und Soli in befriedigender Ausführung unter der pianistischen Mitwirkung Grümmers. — Eine ganz hervorragende Leistung vollbrachte unser Konzertmeister Reitz mit der sauberen,

strichreinen und verständnisvollen Wiedergabe sämtlicher sechs Violinsonaten für Violine solo von Bach. — Im ersten Kammermusik-Abend unserer rührigen Bläservereinigung lernten wir zwei Novitäten kennen: eine Suite von A. L. Cossart (Uraufführung) und „Von Liebe und Leid" von G. Bumcke. Erstere ein frisch entworfenes, letzteres ein düster gehaltenes Werk. Als Kammermusik sind beide Werke zu homophon; das wertvollere ist das von Bumcke. — Das 3. Abonnementskonzert der Hofkapelle (Peter Raabe) wurde mit einer Novität: „Allotria", karnevalistisches Stimmungsbild in Form einer Ouvertüre für großes Orchester von Carl Rorich eröffnet. Konzertmeister Reitz spielte darauf Brahms' Violinkonzert in hochkünstlerischer Weise; Beethovens „Siebente" wurde unter Raabes hinreißender Leitung zu einer wahren Apotheose des Tanzes.

Carl Rorich

WIEN: Bis jetzt haben die beiden großen Namen Liszt und Mahler der Konzertsaison ihre Signatur gegeben. Lisztfeiern allüberall: die nachwirkendste sicherlich die, ohne besondere Festlichkeit affichierte, aber um so verdienstlichere der populären Konzerte des Wiener Konzertvereins, in denen unter Martin Spörrs ruhig disponierender und fester Leitung der gesamte Zyklus der Lisztschen symphonischen Dichtungen (je eine an jedem Sonntag Nachmittag) zu eindrucksvoller Aufführung vor einem Auditorium von ungemeiner Begeisterungsfähigkeit und unter wirklichem enthusiastischen Anteil gelangt. Und Mahlerfeiern allüberall: in Liederabend und durch die Vorführung sämtlicher Symphonieen des Meisters (mit Ausnahme der „Siebenten" — leider! — und dafür mit Wiederholung der „Dritten"). Den Philharmonikern (die in ihrem letzten Konzert eine entsetzlich brave, schauderhaft anständige und irrelevante Symphonie des Franzosen André Gedalge aus unerklärlichen Gründen als Novität brachten, die nebenbei gesagt, das herausfordernde Motto: „Sans littérature ni peinture" trägt, dem man nun auch hinzufügen müßte „Sans musique" — in ihrem wahren Wesen wenigstens!) — den Philharmonikern also muß nachgesagt werden, daß sie die außerordentlichste Liszt- und die minderwertigste Mahler-Aufführung geboten haben: eine geradezu herrliche, durch Größe und Verve gleich hinreißende der Dante-Symphonie, in der alle Vorzüge Weingartners gleichsam in eine einzige schöne Formel gebracht erschienen — und eine flüchtige, lieblose, nur in einzelnen Teilen des zweiten und des letzten Satzes erträgliche von Mahlers „Fünfter", in der wiederum alle Schwächen des Dirigenten offenbar wurden, all sein Äußerliches und die seelische Öde, die sich immer zeigt, wenn er zu einer großen Schöpfung (bei Bruckner geht es ebenso!) in kein Verhältnis gelangen kann. — Besonders stimmungsstark und liebevoll die beiden Liszt-Abende des Konzertvereins: Der Lieder- und Klavierabend, an dem Tilly Koenens reife, üppige Stimme und ihr robustes Temperament und Emil Sauers glanzvolle Wärme und seine geistreiche Meisterschaft tätig für Lisztsche Lyrik und Klavierstücke warben; und die solenne, andachtschwere Wiedergabe des „Christus" unter Löwes innig beseelter Leitung. Die schönste Mahler-Feier aber ist Bruno Walter zu verdanken, und zwar eine zweifache: der Liederabend, den er mit Madame Cahier veranstaltete und an dem eine ganze Reihe der Meistergesänge aus „Des Knaben Wunderhorn" und aus Rückert in geradezu idealer Weise interpretiert wurde. Die herzliche, bald einfältig empfindungsstarke, bald lustig krause Welt der Wunderhornlieder, die aus tiefster Einsamkeit heraus gesungenen Rückertgedichte können weder gesanglich noch instrumental zu vollendeterer Erfüllung gelangen, als es diesmal, unter einem Jubel, wie man ihn nicht oft hört, geschah. Und dann der Abend der Singakademie (die Walter jetzt leitet), an dem Weidemann die Kindertotenlieder mit erschütternder Ergriffenheit und einem verhaltenen Schmerz sang, dessen Echtheit sich keiner entziehen konnte, und an dem dann die Zweite Symphonie mit einer Wucht, einem befreienden Glanz, einer verheißungsvoll tröstlichen Größe vorgeführt wurde, wie man das Werk niemals außer unter Mahler selbst gehört hat. Walter, dessen Verlust uns droht, ein Verlust, der die „Maßgebenden" in echt wienerischer Weise gleichgültig läßt, wurde von den hingerissenen Hörern derart gefeiert, daß der Charakter des Demonstrativen unverkennbar war: ein Protest gegen das Scheiden des Künstlers, der heute wie kaum ein anderer von fanatischem Willen zur Kunst zu wirklicher Höhe getrieben worden ist und dessen Fortgang die empfindlichste Lücke bedeuten müßte, die das Wiener Musikleben heute treffen kann. — Auch der Konzertverein und die Gesellschaft der Musikfreunde hatten ihre Mahlerfeier: dort die „Sechste" unter Löwe, hier die „Dritte" unter Nedbal (für den abwesenden Schalk) — beides Aufführungen, verdienstlich durch ihr energisches Hinarbeiten auf klare Linie, wenn auch nicht immer auf die richtige Linie, und durch das wirkliche Bereitsein ihrer Leiter, diese einzigartige symphonische Welt sich und anderen nahezubringen. — Daß Liszt auch in den Klavierabenden mehr als je erklang, versteht sich von selbst; die Pianisten sind die ersten, die ihm Dank und Huldigung schuldig sind. Über die Beherrscher des Flügels: Sauer, Backhaus, Godowsky, Schnabel (über dessen Vortrag der Sonate von Erich Wolfgang Korngold noch zu berichten sein wird, und der übrigens keinen Liszt spielte) ist kaum Neues zu sagen. Am ehesten über Moriz Rosenthal, der den Mephistowalzer mit dämonischer Genialität, in Schwefelflammen brennend, hinbrausen ließ. Seine geradezu aufregende Technik ist die gleiche und auch der Geist, mit dem er jedes Stück auf das subtilste durchleuchtet. Trotzdem wirkte er nicht ganz so rein als vor vier, fünf Jahren, wo er wirklich aus sich heraus musizierte, während er jetzt oft in Exzesse von Kraft und Tempo gerät, als wollte er alle anderen niederspielen. Es war viel schöner, als er an die anderen nicht dachte, nicht stärker als Sauer, schneller als Backhaus, subtiler als Schnabel musizierte. Und es wird wieder viel schöner werden, wenn er — der Künstler in ihm macht es zur Sicherheit — wieder nur mehr sein eigenes Wesen und das Werk zeigen wird. Und nicht, wie ihm der Schnabel — nicht gewachsen ist.

Richard Specht

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Des 200. Geburtstages Friedrichs des Großen (24. Januar) gedenken wir mit einem alten, angeblich von Chodowiecki stammenden Stich, betitelt Flötenkonzert Friedrichs des Großen, auf dem wir den König als ausübenden Künstler erblicken. Wir entnehmen das Bild mit Genehmigung des Verlages Breitkopf & Härtel dem Buche „Friedrich der Große als Musikfreund und Musiker" von Georg Thouret; der Verfasser sagt in den „Mitteilungen" No. 106 u. a.: „Daß Friedrich durch und durch musikalisch war, steht außer Frage, weniger bekannt ist, daß die Musik sein Seelenleben stark beeinflußte, und daß die Musik neben der Poesie und Philosophie den ringenden Helden in der großen Leidenswoche seines Lebens, den sieben Kriegsjahren, aufrechterhalten hat. Die Musik gehört zum Wesen des Königs und zu seinem Bilde."

Das Porträt von Karl Georg Peter Grädener geben wir der Studie Walter Niemanns im vorliegenden Heft bei.

Nachträglich sei des am 18. November im 74. Lebensjahr in München verstorbenen Prof. Dr. Max Zenger gedacht, der sich als schaffender Künstler eines angesehenen Namens in der Musikwelt erfreute. Von seinen veröffentlichten Kompositionen sind zu nennen: das Oratorium „Kain", viele Lieder, Chorwerke, zwei Symphonieen, vier Opern, zwei Ballets, Rezitative zu Méhul's „Joseph", Musikstücke zu Goethes „Faust".

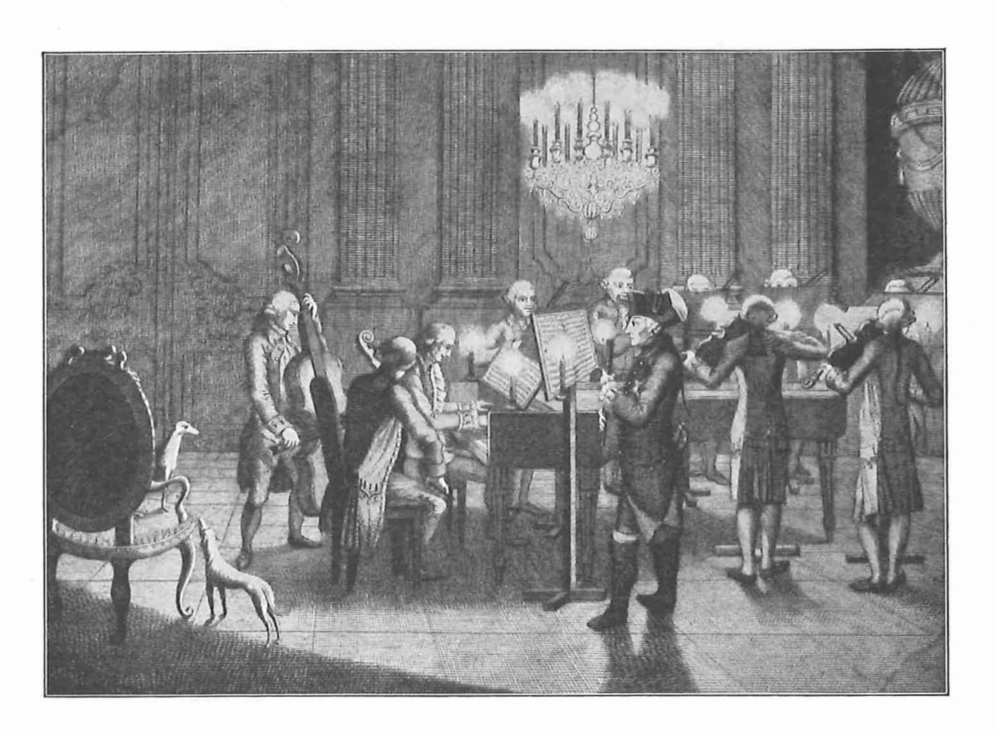
Vor kurzem ist das von Prof. Fritz Behn geschaffene Grabdenkmal Felix Mottls auf dem Waldfriedhof in München aufgestellt worden; in edel-einfachen Linien gehalten, fügt es sich seiner stimmungsvollen landschaftlichen Umgebung aufs glücklichste ein.

Daran schließen wir das Grabdenkmal für Max Josef Beer auf dem Wiener Zentralfriedhof, eine Schöpfung des akademischen Bildhauers Fritz Zerritsch. Herr Richard Riedl in Wien, der uns eine Photographie des Denkmals in dankenswerter Weise zur Verfügung gestellt hat, schreibt uns über das Grabmonument des am 25. November 1908 verstorbenen Lieder- und Balladenkomponisten Max Josef Beer, der vielfach als der letzte musikalische Romantiker Österreichs bezeichnet wird — von seinen Chören ist so mancher Gemeingut der deutschen Sängerschaft geworden —: „Das Denkmal zeigt im Vordergrunde rechts die Figur Beers, zu seinen Füßen eine Leier, während Lorbeer- und Palmzweige sein Haupt umrauschen. Die Gedenktafel ruht auf zwei gedrungenen hübsch stilisierten Säulen, und an die linke Seite des Denkmals schmiegen sich Rosenzweige, von reizenden Vögelchen belebt, die ihre Weisen in die Weite trällern, indes einige von ihnen die hingestreuten Körnchen aufpicken. Diese Darstellung entstammt der Ballade Beers, Das Sängergrab zu Würzburg', die im Text die Legende von Walther von der Vogelweide enthält und Walthers Ausspruch: ‚Grabt Löcher in meinen Leichenstein und gebet hinein Körnlein für meine lieben Vögelein.'"

Den Beschluß bildet eine Ansicht des Harmoniumsaals in Berlin, des neuesten Konzertsaals der Reichshauptstadt. Die Firma Carl Simon Harmoniumhaus, Steglitzerstraße 35, hat damit einen Raum geschaffen, der zu intimem Musizieren außerordentlich geeignet ist. Der in modern einfachen Linien gehaltene, sehr geschmackvoll ausgestattete Raum, eine Schöpfung des Architekten Bangert, ist etwa 150 qm groß und enthält 190 Sitzplätze. Die Akustik ist vorzüglich.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster

Berlin W 57, Bülowstraße 107 I

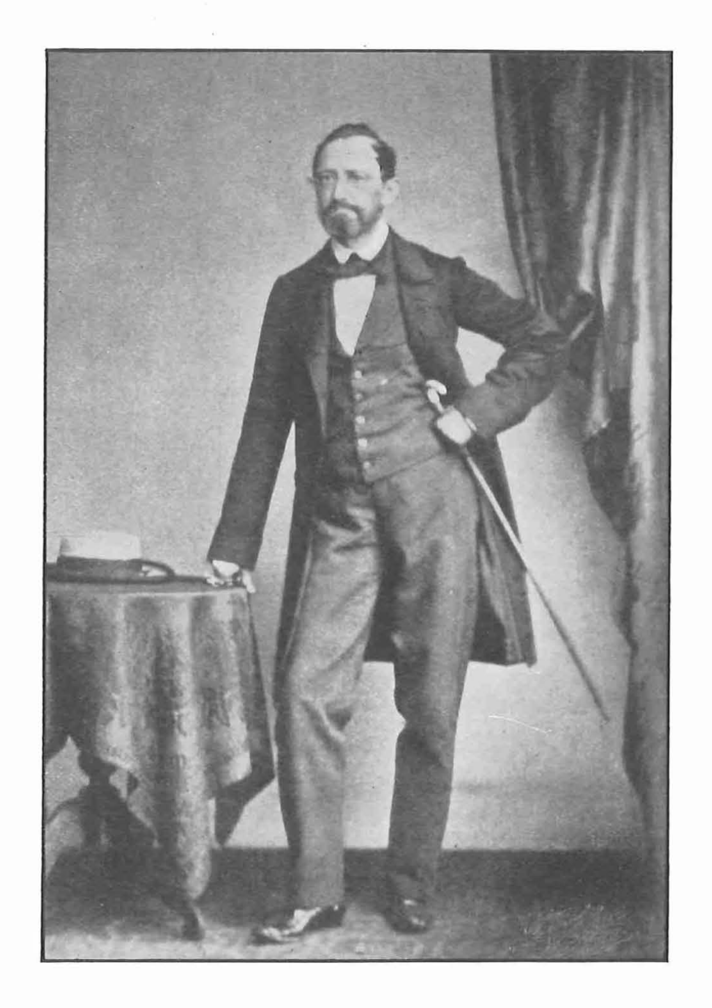


FLÖTENKONZERT FRIEDRICHS DES GROSSEN

NACH EINEM ALTEN STICH, ANGEBLICH VON CHODOWIECKI

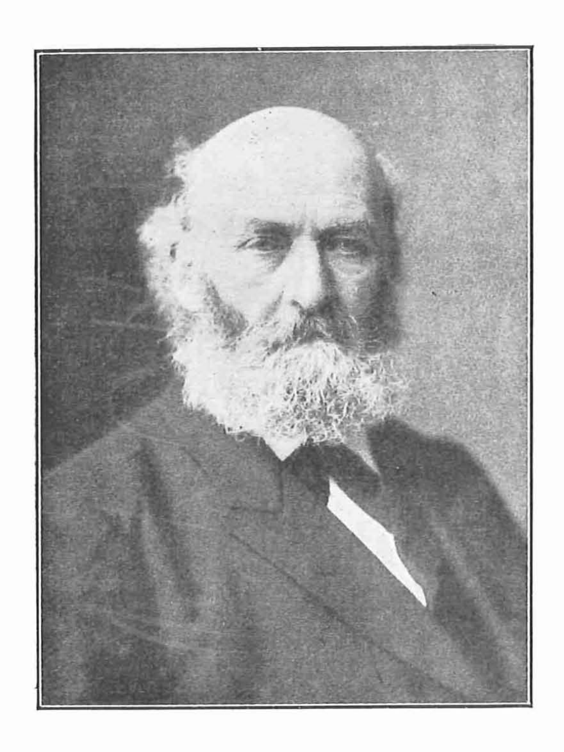
(Mit Genehmigung von Breitkopf & Härtel aus dem Werke „Friedrich der Große als Musikfreund und Musiker“ von Georg Thouret)





KARL GEORG PETER GRÄDENER
⚹ 14. Januar 1812





MAX ZENGER
† 18. November 1911



DAS GRAB FELIX MOTTLS AUF DEM WALDFRIEDHOF IN MÜNCHEN

VON FRITZ BEHN





GRABDENKMAL FÜR MAX JOSEF BEER
AUF DEM WIENER ZENTRALFRIEDHOF

VON FRITZ ZERRITSCH





DER HARMONIUM-SAAL IN BERLIN



NEUE OPERN

Hermann W. von Waltershausen: „Oberst Chabert“, Musiktragödie in drei Aufzügen, frei nach Balzac's „Comtesse à deux maris“, ist vom Frankfurter Opernhaus zur Uraufführung angenommen worden.

OPERNREPERTOIRE

Barcelona: Im Teatro Gran Liceo ist durch die „Asociación Wagneriana“ die „Walküre“ in katalonischer Mundart unter außerordentlichem Beifall aufgeführt worden.

Budapest: Die Volksoper wird, wie schon berichtet, im Mai einen vollständigen Wagner-Zyklus in deutscher Sprache veranstalten. In die Leitung teilen sich Ernst von Schuch und Franz Mikorey. Für die Hauptrollen sind hervorragende Kräfte verpflichtet worden.

Cannes: Humperdincks „Königskinder“ werden in dieser Saison hier ihre Erstaufführung in Frankreich erleben.

Hamburg: Die „Oberon“-Bearbeitung Felix Weingartners wird unter seiner persönlichen Leitung am Stadttheater in Szene gehen. Weingartner hat nicht nur die Webersche Musik, sondern auch den Text neu bearbeitet. Der „Oberon“ wird nicht mehr als „große romantische Feenoper“ gegeben werden, wie er in den Bearbeitungen der Hoftheater immer aufgeführt wurde, sondern den Charakter eines Singspiels mit Dialog erhalten.

München: Wagner- und Mozart-Festspiele 1912. Wagnerspiele. Erste Serie: „Die Meistersinger von Nürnberg“ am 11. August, „Tristan und Isolde“ am 13. August, „Der Ring des Nibelungen“ am 15., 16., 18. und 20. August. Zweite Serie: „Tristan und Isolde“ am 22. August, „Die Meistersinger von Nürnberg“ am 24. August, „Der Ring des Nibelungen“ am 26., 27., 29. und 31. August. Dritte Serie: „Tristan und Isolde“ am 2. September, „Die Meistersinger von Nürnberg“ am 4. September, „Der Ring des Nibelungen“ am 6., 7., 9. und 11. September. Vierte Serie: „Der Ring des Nibelungen“ am 6., 7., 9. und 11. September, „Tristan und Isolde“ am 13. September, „Die Meistersinger von Nürnberg“ am 15. September. Mozartspiele: „Figaros Hochzeit“ (zweimal) am 2. und 8. August, „Cosi fan tutte“ (zweimal) am 3. und 10. August, „Don Giovanni“ (zweimal) am 5. und 9. August, „Bastien und Bastienne“ und „Die Entführung aus dem Serail“ am 6. August.

KONZERTE

Bingen: Im Volksbildungsverein fand am 25. Oktober ein Kammermusik-Abend des Darmstädter Streichquartetts statt, an dem Werke von Beethoven, Schubert und Dvořák zur Aufführung kamen. — Der am 30. November unter der Leitung von Wilhelm Müller veranstaltete Richard Wagner-Abend brachte nach einem Vortrag über „Tristan“ Bruchstücke aus diesem Werk, sowie zwei der Wesendonkgesänge. — Im Cäcilienverein (Leitung: Musikdirektor Knettel) kam am 10. Dezember „Das Lied von der Glocke“ von Bruch zur Wiedergabe.

Dortmund: Im Juni 1912 findet hier ein mehrtägiges schwedisches Musikfest statt. Es kommen nur Werke schwedischer Komponisten zur Aufführung. Ein Verein aus Upsala wird sich daran beteiligen.

Leipzig: Den Musikfreunden Mittel- und Norddeutschlands ist Gelegenheit gegeben, Gustav Mahlers „Achte“, die „Symphonie der Tausend“, wie sie genannt worden ist, am 1. und 2. März in der Alberthalle zu Leipzig zu hören. Der Riedel-Verein, der diese Aufführungen veranstaltet, hat bekanntlich das Werk unter Mahler selbst studiert und bei der Uraufführung in München unter Mahlers Leitung mitgesungen. Die Zahl der Mitwirkenden wird in Leipzig noch größer sein als bei der Münchener Aufführung. Das Orchester (zirka 150 Musiker) setzt sich zusammen aus dem Blüthner-Orchester aus Berlin, der Herzoglichen Hofkapelle aus Altenburg und Mitgliedern verschiedener Leipziger Orchester. Die Leitung des Ganzen liegt in den Händen von Dr. Georg Göhler.

Mannheim: Das Gustav Mahler-Fest findet am 10. und 11. Mai statt. Das Programm enthält u. a. die „Achte“ und das nachgelassene Werk „Das Lied von der Erde“. Die musikalische Gesamtleitung hat Arthur Bodanzky.

TAGESCHRONIK

Die Musikschätze der Universitätsbibliothek in Upsala. Es ist nur wenig bekannt, daß die Carolina-Bibliothek der Universität Upsala eine Fülle musikhistorischer Schätze ihr eigen nennt, die sehr wohl den Vergleich mit den berühmten Musiksammlungen aushalten können, über die die Bibliotheken in Berlin, Paris, Bologna, Rom, Wien, Brüssel und London verfügen. Solche Sammlungen in einem Lande zu finden, das, wie Schweden, nur über eine geringe und späte musikalische Kultur verfügt, erscheint zunächst überraschend. Man findet aber dafür volle Erklärung, wenn man bedenkt, welche kulturellen und historischen Schätze Schweden seinen beutereichen Kriegen verdankt, die es in Polen und Deutschland geführt hat. Nicht umsonst ist noch heute die Erinnerung an die Raubzüge der Schweden in manchen Gegenden Deutschlands durch Sprichwörter lebendig; und während die Söldnerheere der nordischen Könige „wie die Schweden hausten“, wußten die Feldherren selbst, wo in dem heimgesuchten Lande Schätze von Wert zu suchen waren. So kommt es, daß der Grundstock der musikalischen Bibliothek zu Upsala aus der Plünderung der Bibliothek des Erzbischofs und Kurfürsten von Mainz stammt, die das erstemal im Dezember 1631 von den Schweden heimgesucht wurde, wobei Gustav Adolf seinem Hofprediger und seinem Leibarzt den ausdrücklichen Befehl gegeben hatte, sich der Büchersammlungen zu bemächtigen und diese als Krongut unverzüglich nach Schweden zu senden. Eine zweite schwedische Visite erhielt die erzbischöfliche Bibliothek zu Mainz auf Befehl Axel Oxenstjernas, der aus dem noch verbliebenen wertvollen Rest das beste heraussuchen ließ. Die Beute soll jedoch diesmal den Bestimmungsort nicht erreicht haben, sondern bei einem Schiffsbrand in den Fluten der Ostsee begraben worden sein. Auch

aus der Jesuitenschule in Braunsberg, die im Juni 1626 von den Schweden gebrandschatzt wurde, sind etwa dreißig kostbare Bände der Universität Upsala zugeführt worden. Ebenso haben die Bibliotheken in Frauenburg und Riga ihren Tribut leisten müssen. Zur Ehre der schwedischen Wissenschaft muß allerdings anerkannt werden, daß die Musiksammlungen von Upsala auch durch großartige nationale Schenkungen bereichert worden sind. Schöne Sammlungen alter musikalischer Werke verdankt die Bibliothek Upsala z. B. dem im Jahre 1605 hingerichteten Hogenskild Bielke, dem Universitätskanzler Magnus Gabriel de la Gardie und Olof Rudbeck. Die im Jahre 1733 erfolgte Schenkung des Hofmarschalls und Kapellmeisters Andreas Düben bereicherte die Bibliothek mit einer Menge von Büchern und Manuskripten, unter denen Dübens berühmter Freund, der Lübecker Organist Buxtehude, allein mit ungefähr 100 Kompositionen vertreten war. Besonders überrascht es aber, daß in Upsala fast vollständige Sammlungen von italienischen, französischen und niederländischen Musikdrucken des 16. und 17. Jahrhunderts zu finden sind. Es sind außerdem einige äußerst seltene Drucke spanischer Meister vertreten, darunter eine einzigartige Sammlung von profanen Gesängen in der Volkssprache aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, eine Sammlung, die von größter Bedeutung für die spanische Musikgeschichte und Literatur ist. Unter dem Namen „Cancionero de Upsala" hat Rafael Mitjana, der spanische Legationssekretär in Stockholm, diesen mehrstimmigen Liebesliedern entzückende Gedichte unterlegt und veröffentlicht. Die Bedeutung dieser Musikschätze ist zwar schon früher von Musikhistorikern, wie Fétis und Eitner, hervorgehoben worden, aber solange kein detaillierter, kritischer Katalog vorlag, blühten diese Schätze, was für die Musikforschung sehr zu bedauern war, im Verborgenen. Diesem Mangel ist nun abgeholfen worden. Nach mehrjähriger Arbeit liegt jetzt der erste Teil des „Catalogue des imprimés de musique des XVIe et XVIIe siècles" vor. Die Zusammenstellung des Materials ist übersichtlich; es hat auch eine kritische Prüfung der Bände stattgefunden, so daß eine gründliche und erschöpfende Arbeit vorliegt.

Konzert und Publikum. Einen eigenartigen Versuch hat in Bonn der Leiter des dortigen Städtischen Orchesters, Kapellmeister Heinrich Sauer, angestellt. Er ließ, wie die Bonner Zeitung mitteilt, an die Besucher seiner Philharmonischen Konzerte Zettel verteilen, auf denen jeder sein Lieblingsstück aufschreiben konnte, um so das Publikum an der Zusammenstellung der Programme mitwirken zu lassen. Das Gesamtergebnis dieses musikalischen Scherbengerichts war sehr fesselnd und sogar recht erfreulich. Es zeigte sich, daß auch bei diesen Unterhaltungskonzerten gute Musik im allgemeinen den Plattheiten vorgezogen wird. So verlangten viele Wagners Kaisermarsch, und Liszts zweite Rhapsodie stand mit ihrer Stimmenzahl an zweiter Stelle. Die meisten Stimmen vereinigte allerdings die „Parade der Zinnsoldaten" auf sich. Von „Tannhäuser", „Lohengrin", „Bajazzo", „Cavalleria rusticana", „Tell", „Hoffmanns Erzählungen", „Mignon", „Robespierre" wurde das Vorspiel oder eine Phantasie ver-

langt. Richard Strauß' Walzer aus dem „Rosenkavalier" hatte gleichfalls besonders viele Stimmen. Von leichteren Sachen wurde die schon erwähnte „Parade der Zinnsoldaten", der Walzer aus der „Polnischen Wirtschaft", die „Aubade Printanière" von Lacombe verlangt. Léhar scheint nicht mehr recht beliebt zu sein. Die „Lustige Witwe", der „Graf von Luxemburg" und die „Zigeunerliebe" standen nur mit wenigen Stimmen auf dem Verzeichnis. Ihr Schicksal teilten aber auch die „Fledermaus", der „Fidele Bauer" und die „Keusche Susanne". Dagegen sind Puccini's „Bohème", das Preislied aus den „Meistersingern" und Gounod's Frühlingslied offenbar beim Publikum beliebt. Daß einige ganz bedeutende Kompositionen nur mit einer Stimme verlangt wurden, liegt auch am Charakter der Konzerte, die in erster Linie gute Unterhaltungsmusik bringen wollen. Erfreulich ist es jedenfalls, daß der Geschmack der Konzertbesucher darunter nicht nur leichteste Ware versteht, sondern sich auch an Gediegenem erfreuen will.

Charles Gounod's Oper „Faust" hat am Neujahrstage in der Pariser Großen Oper ein seltenes Jubiläum feiern können: an diesem Tage ging das Werk Gounod's in der Hauptstadt Frankreichs zum 1500. Male in Szene. Der Theaterzettel der Großen Oper verzeichnete die Aufführung freilich nur als die 1406., aber das erklärt sich dadurch, daß die Oper seinerzeit ihre Uraufführung 1859 im Théâtre Lyrique erlebte; 1868 ging das Werk dann an das Renaissancetheater über, an das ehemalige Théâtre des Italiens, und erst im März 1869 erwarb die Pariser Große Oper sein Aufführungsrecht.

Wettbewerb für Architekten. Die Stadt Augsburg hat einen Wettbewerb unter den in Deutschland ansässigen Architekten zur Erlangung von Entwürfen für einen Saal- und Konzerthallenbau erlassen, dessen Bauwert auf ½ bis 1 Million Mark geschätzt wird. Die Entwürfe sind bis zum 1. Mai 1912 einzureichen. Es sind drei Preise zu 5000 Mk., 3000 Mk. und (bei mehr als zehn Arbeiten) 2000 Mk. ausgesetzt. Einzelne Entwürfe werden gegebenenfalls zu 1000 Mk. angekauft.

Auffindung von Notenhandschriften in Hildesheim. Unter altem Gerümpel entdeckte der Organist der dortigen Andreaskirche Notenhandschriften, darunter mehrere Kantaten und Motetten von Heinrich Schütz gen. Sagittarius, Bachs großem Vorgänger, der in Dresden 1672 im Alter von 87 Jahren gestorben ist. Nähere Nachrichten über Wert und Wesen dieser geistlichen Musiken stehen noch aus.

Edgar Istel und der Allgemeine Deutsche Musikverein. Wie unseren Lesern bekannt, wurde Dr. Istel bei der Heidelberger Tagung aus dem Verein ausgeschlossen. Das Landgericht Weimar hat nun durch Urteil vom 19. Dezember den Ausschluß als rechtsungültig erklärt und ihn unter Überbürdung der Kosten auf den Verein aufgehoben.

Aus M.-Gladbach wird uns gemeldet: Dem städtischen Gesangverein „Cäcilia" hat der verstorbene Kunstmäcen Emil Croon, der während mehr als 40 Jahren jedes Defizit deckte, ein Kapital von 100000 Mark hinterlassen und dadurch den Grundstein gelegt, daß die Cäcilia-

konzerte auch in Zukunft in demselben künstlerischen Rahmen, wie bisher, stattfinden können. Auch das städtische Orchester ist von dem hochherzigen Gönner bedacht worden, das die Zinsen von ebenfalls dem Verein vermachten und zu diesem Zweck bestimmten 30000 Mark jährlich beim letzten Cäciliakonzert erhält.

Die Konzert-Direktion Arthur Bernstein in Hannover teilt uns mit, daß sie seit 1. Januar 1912 in Berlin, Kantstr. 160, einen eigenen Vertreter hat.

Generalmusikdirektor Dr. Karl Muck vom Kgl. Opernhaus in Berlin hat seine Stellung gekündigt und sich auf fünf Jahre als Dirigent des Bostoner Symphonieorchesters verpflichtet.

Zum Nachfolger Eduard Mörikes wurde Carl Ohnesorg vom Breslauer Stadttheater als Kapellmeister an das Stadttheater in Halle berufen.

Der Herzog von Anhalt ernannte den Hofkapellmeister Franz Mikorey in Dessau zum Generalmusikdirektor, den Dresdener Kammersänger Leon Rains zum Professor.

Paul Lincke erhielt vom Großherzog von Hessen das Ritterkreuz 1. Klasse des Ordens Philipps des Großmütigen.

BERICHTIGUNG

Durch einen Schreibfehler unseres Magdeburger Mitarbeiters ist im Konzertbericht im 1. Januarheft 1912, Seite 61, bei der Besprechung der Graner Messe durch den Reblingschen Kirchengesangverein ein Versehen unterlaufen, das hiermit richtiggestellt sei: der dort genannte Solist heißt Antoni Kohmann, nicht Schumann.

TOTENSCHAU

In New York † am 6. Dezember der Opernsänger Eduard Missiano.

Am 10. Dezember † in Graz, 83 Jahre alt, Ferdinand Casper, der frühere langjährige Konzertmeister des Steiermärkischen Musikvereins und des Theaterorchesters, ein ausgezeichneter Geiger. Zu seinen Schülern gehörten u. a. Marie Soldat-Roeger, Gabriele Wietrowetz, Richard Sahla.

Am 14. Dezember † in Braunschweig der Opernsänger (lyrischer Tenor) Christian Thate.

Aus London wird uns geschrieben: Hier † am 18. Dezember Alberto Randegger im 80. Lebensjahre; er war seit über einem halben Jahrhundert in England ansässig und seinerzeit als Komponist und Dirigent geschätzt. Bis zuletzt bekleidete er auch die Stelle eines Gesangprofessors an der Royal Academy of Music und war einer der Direktoren der berühmten Philharmonic Society.

An Weihnachten † in Berlin der Musiklehrer und Komponist Otto Schmidt. Ein Lieblingsschüler Friedrich Kiels, schrieb er Lieder, eine Operette, Kammer- und Orchestermusik, von der das meiste Manuskript geblieben ist. „Nach Begabung und Können", lesen wir im Berliner Tageblatt, „war er zu Höherem berufen; was ihm fehlte, war die Gabe, etwas aus sich zu machen, und so versank sein Lebenslauf mehr und mehr ins Stille und Wesenlose."

In Bad Elster † am 1. Januar im Alter von 94 Jahren Kgl. Musikdirektor Christoph Wolfgang Hilf, von 1850—1892 Dirigent der dortigen Kurkapelle.

Schluss des redaktionellen Teils
Verantwortlich: Willy Renz, Schöneberg

VERSCHIEDENES

Am Seminar der Musikgruppe Berlin E. V. fand am 16. Dezember die erste Prüfung statt. Den beiden Kandidatinnen für das Klavierfach, die ihre Vorbildung noch in dem jetzt aufgelösten Privatseminar der Leiterin genossen hatten, erkannte die Prüfungskommission das Diplom mit dem Prädikat „sehr gut" zu. Die Prüfung erstreckte sich neben dem Klaviervortrag auf alle Seminarfächer (Pädagogik, Methodik, Anatomie, Techniklehre, Gehörbildung, Harmonielehre, Kontrapunkt, Musikgeschichte usw.) und gipfelte in der Vorführung der von den Seminaristinnen im letzten Jahre selbständig unterrichteten Übungsschüler und einer an fremden Schülern zu haltenden Probelektion. Dieser noch nicht allgemein gepflegten praktischen Vorbereitung für das Lehrfach wendet das Seminar, das jetzt auch auf das Schulgesangfach ausgedehnt ist, seine besondere Aufmerksamkeit zu.

Die Firma Carl Simon, Harmoniumhaus in Berlin, hat soeben einen neuen Harmonium-Prachtkatalog herausgegeben. Der ausführliche, geschmackvoll ausgestattete, viele Illustrationen enthaltende Katalog veranschaulicht in bequemer praktischer Übersicht die neuen Erfahrungen auf dem Gebiete der deutschen und ausländischen Harmoniumbaukunst.

Verband deutscher Orchester- und Chorleiter. Aus Stuttgart wird uns mitgeteilt: Der Verband deutscher Orchester- und Chorleiter, dessen Ehrenvorsitz Max Schillings führt, tagte hier am 21. Dezember. Die Verhandlungen, die vom Vorsitzenden, Hofkapellmeister Ferdinand Meister in Nürnberg, geleitet wurden, drehten sich vorwiegend um Dinge wirtschaftlicher Natur durch Organisations-, Vertrags- und Kassenschutz. Die Grundlage der Beschlüsse war Schutz des Schwachen durch den Stärkeren. Um den Schwachbesoldeten den Beitritt zu erleichtern, wurde der Jahresbeitrag für diese auf ein Viertel (5 Mk.) des eigentlichen Beitrags herabgesetzt; dafür stehen diese Mitglieder rechtlich im Verband den voll zahlenden Mitgliedern vollkommen gleich. Die komplizierte Frage der Kontraktbrüche nahm einen breiten Raum in den Beratungen ein. Als einziges Mittel zu ihrer Beseitigung wurde gleichmäßige Festsetzung des Spielschlusses der Kurorchester mit dem Beginn der Wintersaison erachtet. Der Verbandstag beschloß, sich deswegen mit dem Schutzverbande deutscher Kurorte und Bäder und dem Deutschen Bühnenverein ins Benehmen zu setzen. In sämtlichen deutschen Tageszeitungen soll vor dem Ergreifen des Theaterkapellmeisterberufes gewarnt werden. Von den besprochenen Verträgen ist die Einführung eines Minimaltarifs für alle Verbandsmitglieder von Interesse. Der mit dem Deutschen Orchesterbund vereinbarte Vertrag soll die wirtschaftliche Konkurrenz auswärtiger (reisender) Orchester verhindern. Aus einigen Schulbeispielen des letzten Jahres ging die energische Tätigkeit des Verbandes auf diesem Gebiete hervor. Zu der bestehenden Witwen- und Waisenkasse wurde eine Kranken- und Unterstützungskasse gebildet.

In der Ratlosigkeit, die gegenwärtig die Schreibung unserer Choräle beherrscht, tritt das Buch von Professor Dr. Carl Fuchs „Takt und Rhythmus im Choral“ ein, klare Grundsätze in überzeugender theoretischer Untersuchung entwickelnd und bestimmt die Wege weisend, auf denen dem deutschen Choral sein Charakter und seine Schönheit wiedergegeben werden kann. Was das Buch bringt, geht weit über die Grenzen des Musiktheoretischen hinaus. Seine Untersuchungen stellen die Fragen nach der Rhythmisierung des Chorals, nach der Beibehaltung oder Verwerfung der Fermate u. s. f. auf völlig neue Grundlagen und müssen daher für einen jeden, dem unser Choral und unsere vom Choral getragenen Gottesdienste lieb sind, von höchstem Interesse sein. Es wäre dringend zu wünschen, daß das Buch möglichst vielen Organisten zugänglich gemacht würde, nötigenfalls auf Kosten der Kirchenkassen. Und es ist nicht daran zu zweifeln, daß dem Verfasser unter den Lesern seines Buches alsbald eine Schar von Mitkämpfern erstehen wird, die mit ihm die Rettung des Chorals aus den Klammern einer Tradition des Irrtums auf ihre Fahne schreiben werden.

Lauenburg i. Pom., am 4. Dezember 1911.

Lic. Dr. Dibelius
Oberpfarrer.

Dieser Empfehlung schließen sich die Unterzeichneten an:

Bernh. Irrgang
Kgl. Musikdirektor, Hof- und Domorganist zu Berlin.

Pritzel
Pfarrer an der reformierten Kirche zu St. Petri-Pauli in Danzig.

E. Breest
Pastor an S. Jacobi, Lic. th., Ausschußmitglied des Brandenburgischen Kirchenchorverbandes.

Georg Brandstätter
Musikdirektor und erster Organist an St. Johann in Danzig.

Prof. Robert Schwalm
Kgl. Musikdirektor und Organist zu Königsberg i. Pr.

DIE MUSIK



HEFT 9

VERLAG SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN · W · 57

11 · JAHRG · 1912 FEBRUAR

Keiner anderen Kritik wird das Beweisen so schwer als der musikalischen. Die Wissenschaft schlägt mit Mathematik und Logik, der Dichtkunst gehört das entschiedene, goldene Wort, andere Künste haben sich die Natur, von der sie die Formen geliehen, zur Schiedsrichterin gestellt, — aber die Musik ist die Waise, deren Vater und Mutter keiner nennen kann. Und vielleicht ist es, daß gerade in dem Geheimnisvollen ihres Ursprungs der Reiz ihrer Schönheit liegt.

Robert Schumann

INHALT DES 1. FEBRUAR-HEFTES

DR. RUDOLF CAHN-SPEYER: Zur Psychologie der musikalischen Kritik

PROF. DR. OTTO TSCHIRCH: Die Musik des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen

GOTTFRIED DEETJEN: Steht Bachs „Neue Kirche“ zu Leipzig noch? Eine Studie

REVUE DER REVUEEN: Zu Franz Liszts 100. Geburtstag Tageszeitungen (Schluß)

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien): Referenten: Wilibald Nagel, Walter Niemann, Max Burkhardt, Gustav Altmann, Max Steinitzer, Arno Nadel, Emil Thilo, Franz Dubitzky, Ernst Rychnovsky, Ernst Schnorr von Carolsfeld, Hugo Schlemüller, Wilhelm Altmann, Karl Grunsky, Bernhard Engelke

KRITIK (Oper und Konzert): Amsterdam, Augsburg, Barmen, Berlin, Braunschweig, Bremen, Breslau, Brünn, Brüssel, Chemnitz, Darmstadt, Dessau, Dresden, Duisburg, Frankfurt a. M., Graz, Haag, Halle a. S., Hannover, Helsingfors, Karlsruhe, Köln, Krefeld, Leipzig, Lemberg, London, Mainz, München, Nürnberg, Paris, Posen, Rostock, Sondershausen, Straßburg, Stuttgart, Wien, Zürich.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Prinz Louis Ferdinand von Preußen, nach dem Gemälde von Stroehling; nach der Büste von C. F. Wichmann (1804); Tod des Prinzen Louis Ferdinand bei Saalfeld am 10. Oktober 1806, Kupferstich von Couché und Pigeot nach Swebach; Stuhlanweisung vom Jahre 1732 für die Neue Kirche in Leipzig, mit einer Abbildung der Neuen Kirche aus Bachs Leipziger Zeit; Die Neukirche in Leipzig vor der Renovation im Jahre 1879; Die Matthäikirche in Leipzig seit dem Jahre 1879; Porträt von Sigismund Thalberg

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk. Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mk. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England: Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain

Alleinige buchhändlerische Vertretung für England und Kolonieen: Breitkopf & Härtel, London, 54 Great Marlborough Street

für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York

für Frankreich: Costallat & Co., Paris

ZUR PSYCHOLOGIE DER MUSIKALISCHEN KRITIK

VON DR. RUDOLF CAHN-SPEYER-CHARLOTTENBURG

Es ist eine in der Geschichte der Kunst immer wiederkehrende und bis zur Trivialität oft festgestellte Tatsache, daß neue Werke, die sich von den, bis zu ihrer Entstehungszeit bekannt gewordenen durch wesentliche Eigenschaften unterscheiden, fast ausnahmslos zunächst von der berufsmäßigen Kritik abgelehnt werden, auch wenn die betreffenden Werke so geartet sind, daß eine spätere Generation in ihnen Marksteine der künstlerischen Entwickelung zu erblicken Ursache hat. So bekannt diese Tatsache auch ist, so ist meines Wissens noch kein ernstlicher Versuch gemacht worden, sie zu erklären, und ein solcher Versuch soll den Gegenstand der vorliegenden Ausführungen bilden. Es liegt ihnen nicht nur ein psychologisch interessantes, sondern auch ein praktisch belangreiches Thema zugrunde: denn die erwähnte Eigentümlichkeit der Kritik beeinflußt die zeitgenössische künstlerische Entwickelung in sehr ungünstiger Weise, insbesondere dadurch, daß eine große Unsicherheit beim Publikum hervorgerufen wird, das sich einerseits ganz auf die Kritik verläßt, andererseits ihr völlig mißtraut. Von besonderer praktischer Bedeutung ist aber dieses Thema für die Entwickelung der Musik. Ein Werk der Literatur oder der bildenden Kunst bleibt, unbeschadet einer Ablehnung durch die Kritik, dem Publikum als Buch, Gemälde oder Skulptur zugänglich; eine musikalische Komposition aber bedarf bei der überwiegenden Mehrzahl des Publikums der lebendigen Aufführung, wenn es zu einer seinem Wesen entsprechenden Wirkung gelangen soll, und die Aufführung bedingt selbst bei einfachen musikalischen Werken so hohe Kosten, daß man sich angesichts einer ablehnenden Haltung der Kritik an eine solche gar nicht wagen kann. Es ist darum gerechtfertigt, wenn ich meinen Versuch in besonderem Hinblick auf das Gebiet der musikalischen Kritik durchführe.

Wenn etwas Unbekanntes in den Bereich unserer Wahrnehmung tritt und wir ihm unsere Aufmerksamkeit zuwenden, so beginnt alsbald das psychologische Phänomen der Apperzeption: wir suchen das Unbekannte als Ganzes und als Vereinigung seiner Teile zu denken. Nun finden psychische Vorgänge um so leichter statt, je öfter sie sich wiederholen, und so müßte man annehmen, daß es dem Kritiker besonders leicht fallen müsse, ein neues Kunstwerk als Ganzes und in seinen Teilen zu überschauen, da dies seine berufliche und daher oft geübte Tätigkeit ist. Zu dieser apperzipierenden Tätigkeit tritt aber noch die Assoziation. Ein Ganzes kann auf verschiedene Weise in Teile zerlegt gedacht werden; der Kritiker hat nun viel öfter Gelegenheit, Werke der Typen, die vor seiner

Zeit geschaffen worden sind, kennen zu lernen, als ganz neuartige Werke, und somit wird bei ihm das assoziative Streben dahin führen, daß er bei der Apperzeption in erster Linie die Teile wiederzufinden sucht, die ihm in anderen Fällen am häufigsten begegnet sind.

Um dem Inhalt dieser Überlegung zu größerer Anschaulichkeit zu verhelfen, müssen wir uns den üblichen Bildungsgang des Musikkritikers vergegenwärtigen, mit den Folgen, die er für dessen Apperzeptionsvermögen zu haben pflegt. Der Musikkritiker hat gewöhnlich ein Konservatorium absolviert oder einen, dem Lehrgang eines solchen analogen Unterricht genossen. Hierbei ist er mit dem vertraut gemacht worden, was man die Gesetze der musikalischen Komposition nennt. Woher stammen nun diese Gesetze? Sie bilden eine Zusammenfassung derjenigen Gesetzmäßigkeiten, welche sich aus den, im Zeitpunkt des Unterrichts als bedeutend anerkannten Werken früherer Komponisten ableiten lassen. Wenn alle „guten" Komponisten in ihren Werken bestimmte Methoden der Stimmführung, bestimmte harmonische Wendungen, bestimmte Formen und Proportionen der musikalischen Architektur, bestimmte ästhetische Prinzipien angewendet, bzw. unbenützt gelassen haben, so ergibt eine einfache Überlegung, daß die von ihnen angewandten Ausdrucksmittel gut sind. Daraus folgt aber noch nicht, daß die anderen schlecht sein müssen. Dem aufmerksamen Schüler entgeht es in der Tat nicht, daß auch die „guten" Komponisten zuweilen von den Regeln abweichen, die sie sonst zu befolgen pflegen, ja, ein guter Lehrer wird den Schüler vielleicht sogar darauf aufmerksam machen; aber solche Fälle werden meistens damit erledigt, daß man sie als „Ausnahmen" bezeichnet, die sich der betreffende Meister eben einmal „gestattet" hat, und man geht möglichst schnell darüber hinweg, weil es unbequem ist, sich bei einem Widerspruch gegen die anerkannte Theorie aufzuhalten. So entsteht in der Regel ein großer und verhängnisvoller logischer Fehler: was eine aus den Eigentümlichkeiten der vorhandenen anerkannten Werke induktiv als bestehend anerkannte Gesetzmäßigkeit ist, wird zum normativen Postulat gemacht. Der einwandfreie Satz: Die vorhandenen Kompositionen unserer Meister, die wir durch ihre Wirkung auf uns als bedeutende Kunstwerke erkannt haben, sind nach diesen und diesen Gesetzen angelegt, und darum können nach diesen Gesetzen bedeutende Kunstwerke geschaffen werden, wird durch ein einziges hinzugefügtes Wort in einen ganz anderen verwandelt: Darum können n u r nach diesen Gesetzen bedeutende Kunstwerke geschaffen werden. Führen wir den hier begangenen Fehler auf das nackte Schema der formalen Logik zurück, so finden wir einen in beschränktem Umfang geltenden Satz zu einem allgemeinen erweitert, ohne daß die Berechtigung hierzu nachgewiesen wäre; so finden wir einen Schlußsatz I in einen Schlußsatz A verwandelt, ohne daß man dies nach einer der geltenden Schlußformen begründen könnte.

Die Wirkung dieses logischen Fehlers ist leicht einzusehen. Das Vorhandensein der Merkmale, welche durch die, vermeintlich keiner Änderung oder Erweiterung fähigen, „Gesetze der musikalischen Komposition“ gefordert werden, wird nicht nur als hinreichend, sondern als notwendig angesehen, um ein zu beurteilendes Werk als anerkennenswert bezeichnen zu können, und somit reduziert sich die Tätigkeit des in diesen Fehler verfallenen Kritikers auf das fast mechanische Verfahren, festzustellen, ob und in welchem Umfang eine neue Komposition die geforderten Merkmale aufweist; von der Beantwortung dieser Frage hängt dann die Einschätzung des betreffenden Werkes ab.

Es liegt auf der Hand, daß ein solches zur Gewohnheit gewordenes Verfahren den Kritiker einem in wesentlichen Eigenschaften neuen Werke gegenüber unter allen Umständen geradezu zur Ablehnung nötigt. Er sucht nach den ihm geläufigen und von ihm als notwendig erachteten Merkmalen; je neuartiger das vorliegende Werk ist, desto weniger wird er sie finden, er wird die Eigenschaften vermissen, die er auf Grund des eben gekennzeichneten logischen Fehlers für notwendig an einer guten Komposition zu halten sich gewöhnt hat, und er wird das neue Werk folgerichtig ablehnen. Sein Versuch, zu apperzipieren, wird dadurch seinen Zweck verfehlen, daß er von vornherein darauf ausgeht, in bestimmter Weise zu apperzipieren, und dadurch die Möglichkeit, es auch auf andere Weise zu tun, nahezu ausschließt.

Das unbefangene Publikum hat in einem solchen Fall etwas vor dem Kritiker voraus. Je mehr es sich in bezug auf Sachkenntnis und Vorbildung dem Niveau des Kritikers nähert — was ja zuweilen auch bei bloßen Liebhabern in nicht unerheblichem Maße der Fall ist —, desto mehr trifft für dasselbe zu, was eben über den Kritiker gesagt worden ist; je mehr es sich aber von diesem Niveau entfernt, desto weniger werden ihm gewohnheitsmäßige Forderungen an eine Komposition im Wege stehen, wenn es sich um die Wertung eines neuartigen Werkes handelt, und desto eher wird es der unmittelbaren, durch keine Reflexion getrübten Wirkung des Werkes zugänglich sein, dem, was Richard Wagner als „Gefühlsverständnis“ zu bezeichnen pflegt und das für die Bedeutung eines Werkes in erster Linie maßgebend ist. „Und ob ihr der Natur noch seid auf rechter Spur, das sagt euch nur, wer nichts weiß von der Tabulatur.“ So ist es zu erklären, daß in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle, in denen etwas wirklich Neues in der Entwickelung der Kunst in die Erscheinung getreten ist, der Erfolg bei dem Publikum seinen Anfang genommen und von der Kritik keine Förderung, ja sogar Widerstand erfahren hat. Man denke — um nur ein paar charakteristische Beispiele herauszugreifen — an die Zeit des Überganges der Kunstmusik von den Kirchentonarten zu den modernen Tongeschlechtern im 16. Jahrhundert, man denke an die zahlreichen ab-

fälligen Kritiken, die Beethoven bis weit über die Mitte seines Schaffens über sich ergehen lassen mußte,[1]) man denke an den noch in frischer Erinnerung stehenden „Fall Wagner".

Man könnte sich durch diese Betrachtungen zu dem Ergebnis geführt glauben, daß eine Kritik durch Berufskritiker künstlerischen Neuerscheinungen gegenüber völlig überflüssig, ja schädlich sei, und daß die Beurteilung am besten einem durch den Besuch der Aufführungen zum Ausdruck gelangenden Plebiszit zu überlassen wäre. Demgegenüber möchte ich darzulegen versuchen, was die Kritik leisten kann und daher leisten sollte; die Handhabe dazu gibt uns die Tatsache, daß es immer vereinzelte Kritiker gegeben hat, die nicht in den oben gekennzeichneten Fehler verfallen sind, sondern sich um die Verbreitung des Verständnisses für neuartige Erscheinungen große Verdienste erworben haben. Allerdings läßt sich hierfür ebensowenig eine allgemein gültige Anweisung geben, wie für die künstlerische Produktion selbst; sobald wir es mit künstlerischen Dingen zu tun haben, spielen Faktoren eine Rolle, die sich auf keine bestimmte Formel bringen lassen, sondern zu den noch unerklärten Phänomenen des Seelenlebens gehören, von denen wohl für immer du Bois-Reymond's „Ignorabimus" gelten wird. Indessen glaube ich, daß sich unbeschadet dieses der Untersuchung unzugänglichen Elementes der Kritik einige rationelle Gesichtspunkte für dieselbe feststellen lassen.

Wir müssen hierzu die Frage zu beantworten suchen, was der Zweck der Kritik ist, und zugleich die damit zusammenhängende Frage, was die Kritik überhaupt leisten kann. Nach der heute gangbaren Ansicht ist es in erster Linie die Aufgabe der Kritik, das Publikum über den Wert eines neuen Werkes aufzuklären. Die Unmöglichkeit, eine solche Absicht zu erfüllen, stellt sich sofort heraus, wenn wir das erfahrungsgemäße Resultat dieses Versuches ins Auge fassen.

Es ist eine allbekannte, zum Gemeinplatz gewordene Tatsache, daß nicht nur unter den naiven Betrachtern, sondern auch unter den Fachleuten

[1]) Vgl. z. B. Allgemeine Musikalische Zeitung, Jahrg. I, Sp. 570. Besprechung der Violinsonaten op. 12. „Es ist unleugbar, Herr van Beethoven geht einen eigenen Gang; aber was ist das für ein bisarrer und mühseliger Gang! Gelehrt, gelehrt und immerfort gelehrt und keine Natur, kein Gesang! Ja, wenn man es genau nimmt, so ist auch nur gelehrte Masse da, ohne gute Methode; eine Sträubigkeit, für die man wenig Interesse fühlt; ein Suchen nach seltener Modulation, ein Ekelthun gegen gewöhnliche Verbindung, ein Anhäufen von Schwierigkeit auf Schwierigkeit, dass man alle Geduld und Freude dabey verliert." — Jahrg. XIII, Sp. 351. Besprechung des Streichquartetts Es-dur op. 74. „Wenn der Künstler — er sey Dichter oder Tonsetzer — sich, unbekümmert um Einheit und Reinheit des Effects, nur seinem subjectiven Phantasiespiel glaubt hingeben zu dürfen, um das Schöne zu schaffen: so darf der kunstliebende Empfänger sich an die objective Einheit und Schönheit des Produkts allein halten... Schreiber dieses gesteht... er könne nicht wünschen, dass die Instrumental-Musik sich in diese Art und Weise verliere." Das war im Jahre 1811!

über den Wert von Kunstwerken oft verschiedene Ansichten bestehen, und daß die Meinungsverschiedenheiten unter ihnen um so größer zu sein pflegen, je mehr sich das jeweils in Rede stehende Kunstwerk von der Mehrzahl der in der jüngsten Vergangenheit — von der Zeit der Beurteiler gerechnet — entstandenen Kunstwerke unterscheidet. Daraus läßt sich apagogisch beweisen, daß wir keine allgemein anwendbare Methode für die Bestimmung künstlerischer Werte besitzen; denn wäre dies der Fall, so müßten wenigstens die Fachleute, bei denen doch eine annähernd gleiche Vorbildung vorausgesetzt werden muß, zu wenigstens annähernd übereinstimmenden Resultaten gelangen.

Es ergibt sich somit, daß der Wert eines Kunstwerkes überhaupt nicht Gegenstand einer objektiven Kritik sein kann. Wir brauchen uns hierbei gar nicht auf eine präzise Definition des Begriffes „Wert“ einzulassen, denn wie immer eine solche auch formuliert werden möge, so bleiben die eben gezogenen Folgerungen bestehen. Es muß nur hervorgehoben werden, daß sich die Kritik nicht damit begnügen kann, schlechthin festzustellen, daß ein Werk Lustgefühle erregt und somit einen Wert hat, denn das setzen wir im allgemeinen als selbstverständlich voraus, wenn wir etwas überhaupt als Kunstwerk betrachten; die Kritik muß also versuchen, eine Vorstellung von der Intensität und Qualität dieser Lustgefühle zu geben. In diesem Sinne ist die Vorstellung des Wertes durchaus nichts Primäres, sondern etwas Abgeleitetes. Da es ein absolutes Maß des Wertes nicht gibt, so können wir von einem Wert nur sprechen, indem wir mindestens zwei uns bekannte Objekte vergleichen; auf das Gebiet des Kunstwerkes übertragen, ist dann eine Äußerung über den Wert zweier Kunstwerke die Feststellung, daß wir die Wirkung des einen der Wirkung des anderen vorziehen. Die Vorstufe für die Bestimmung des Wertes von Kunstwerken ist somit die Wahrnehmung der Wirkung, die jedes einzelne auf den Betrachter ausübt; ehe wir vergleichen, müssen wir die Vergleichsobjekte kennen.

Wir gelangen also zu der Frage, ob wir die Wirkung eines Kunstwerkes als Gegenstand einer objektiven Kritik ansehen können. Wir wissen aus unserer Erfahrung, daß die Wirkung eines jeden wahrgenommenen Objektes auf verschiedene wahrnehmende Subjekte, ja unter Umständen zu verschiedenen Zeiten auf dasselbe Subjekt, eine durchaus verschiedene, sogar entgegengesetzte sein kann. So hängt auch bei einem Kunstwerke die Wirkung nicht nur von dem Kunstwerk selbst, sondern auch von dem Betrachter des Kunstwerkes und von seiner jeweiligen psychischen Verfassung ab; diese Verschiedenheit der Wirkung hat bei jedem Betrachter auch eine Verschiedenheit der Grundlage zur Folge, auf welcher er ein Werturteil zu fällen in der Lage ist. Wenn aber schon die Voraussetzungen für ein Werturteil so verschieden sind, so kann um so weniger eine Übereinstimmung in Bezug auf die Werturteile selbst erwartet werden.

Nun wird man einwenden: wenn der Kritiker das alles nicht kritisieren kann, was soll er denn überhaupt kritisieren? Damit kommen wir zum Angelpunkt der ganzen Angelegenheit. Wir legen hier den Finger auf einen typischen Denkfehler, der schon auf allen Gebieten des Denkens großes Unheil angerichtet hat: die Benützung unausgesprochener und daher undiskutierter Voraussetzungen, das, was die formale Logik „petitio principii" nennt. Der ganzen bisherigen Erörterung lag die stillschweigend gemachte Voraussetzung zugrunde, daß der Kritiker auch etwas kritisieren müsse; diese aus dem Worte unwillkürlich abgeleitete Ansicht ist in den vorliegenden Überlegungen ad absurdum geführt worden. Es hat sich vielmehr ergeben, daß der Kritiker nichts zu kritisieren hat, aus dem einfachen Grunde, weil er das nicht kann, wenigstens in dem Sinne nicht, in dem es von ihm erwartet zu werden pflegt, nämlich als von einem Manne, der ex officio wissen muß, was ein Kunstwerk wert ist, und warum. In welchem Sinne er dennoch wirksam sein kann, soll alsbald zur Sprache kommen.

Ersetzen wir nämlich das Wort „Kritiker" durch „Referent", so erhalten wir sogleich einen anderen, fruchtbareren Ausgangspunkt. Wenn wir den Kritiker als denjenigen ansehen, der die Aufgabe hat, über Kunstwerke zu berichten, so erscheint die ganze Frage von einer völlig anderen Seite, und ich glaube zeigen zu können, daß dieses die Seite ist, von der man die Angelegenheit mit Erfolg behandeln kann.

Stellen wir die Frage, was ein Kritiker über ein Kunstwerk überhaupt berichten kann, so ergibt sich eine doppelte Antwort: er kann darüber subjektiv berichten, das heißt, er kann aussprechen, wie das Kunstwerk auf ihn persönlich gewirkt hat; und er kann objektiv berichten, indem er die Merkmale angibt, durch welche die Eigenart des in Rede stehenden Werkes bedingt ist, also indem er gewissermaßen das Kunstwerk beschreibt. Allerdings ist es unmöglich, beiden Aufgaben vollkommen gerecht zu werden, wenn man eine Komposition nur einmal hört; sollen die Empfänglichkeit für das Werk und die apperzipierende Tätigkeit des Kunstverstandes gleichzeitig in Funktion treten, so wird eine Teilung der aktuellen psychischen Kraft notwendig, und diese hat zur Folge, daß der Kritiker keiner der beiden in Betracht kommenden Tätigkeiten diejenige Aufmerksamkeit zuwenden kann, die er ihr bei voller Konzentration auf sie allein zuteil werden lassen könnte. Es ist somit prinzipiell zu verwerfen, wenn ein Kritiker nach nur einmaligem Hören über eine Komposition berichtet.

Halten wir nun daran fest, daß die Äußerungen des Kritikers über den durch ein Kunstwerk empfangenen Eindruck lediglich als subjektiv anzusehen sind, so entsteht die Frage, welchen Nutzen eine solche Kritik für das Publikum haben kann. Schicken wir voraus, daß sie für denjenigen Teil des Publikums, der einer Aufführung des in Frage kommenden

Werkes beigewohnt hat, tatsächlich kaum irgendeinen Wert besitzt. Es sei mir gestattet, zur Erläuterung eine kleine Anekdote einzuflechten. Das Quartett des alten Josef Hellmesberger brachte einmal ein neues Kammermusik-Werk von Brahms zur Uraufführung. Das Publikum stand der Aufführung verständnislos gegenüber; verlegener Beifall, verlegenes Schweigen. Da sagte Hellmesberger zu seinen Quartettgenossen: „Die möchten jetzt gern wissen, wie ihnen das gefallen hat!" Sollte es wohl der Kritik möglich gewesen sein, sie am nächsten Tage hierüber zu belehren? In der Tat hat der durch nichts begründete Glaube, daß die Wirkung eines Werkes auf den Kritiker „maßgebend" sei, die Kritiklosigkeit des Publikums zur Folge, die leider in so weitem Umfang wahrzunehmen ist und sich oft geradezu als eine Abhängigkeit von der ästhetischen Beanlagung desjenigen Kritikers darstellt, der für das von dem einzelnen abonnierte Blatt schreibt.

Was hat nun derjenige, der keiner Aufführung des betreffenden Werkes beigewohnt hat, oder der Leser einer Kritik über ein noch nicht aufgeführtes Werk für einen Gewinn von der Mitteilung, daß es auf einen Kritiker in einer gewissen Weise gewirkt hat? An und für sich hat auch er gar nichts davon; denn je neuartiger das betreffende Werk ist, desto leichter wird er erfahrungsgemäß eine ganz abweichende Äußerung eines anderen Kritikers finden können. Wenn er aber wiederholt Kritiken des betreffenden Berichterstatters über Werke gelesen hat, die er selbst auf sich hat wirken lassen können, so wird er einen Maßstab dafür gewinnen, wie weit die Art seiner eigenen Empfänglichkeit mit der des Referenten übereinstimmt. Je öfter er zu einem Vergleich seiner eigenen Ansicht mit der des Referenten Gelegenheit gehabt hat, desto größer ist die Sicherheit, mit der er aus dem, von jenem empfangenen Eindruck auf denjenigen Eindruck schließen kann, den er selbst von dem in Rede stehenden Werk empfangen würde.

Nun hört man allerdings oft genug die Äußerung: „Der Kritiker versteht mehr", und sie entbehrt keineswegs eines gewissen Sinnes. Es ist ein bekanntes Phänomen, daß ein in den Bereich unserer Wahrnehmung tretendes Objekt nicht immer sofort so auf uns wirkt, wie es bei längerer Dauer der Wahrnehmung der Fall ist; die „Einfühlung", wie wir nach dem Vorgang J. G. von Herders die Einwirkung des betrachteten Objekts auf den Betrachter gerade in ästhetischer Hinsicht benennen, insofern sie über die bloß sinnliche Wahrnehmung hinausgeht, vollzieht sich vielmehr in einem Zeitraum, dessen Dauer von der Natur des wahrnehmenden Subjektes, des wahrgenommenen Objektes und von zufälligen Nebenumständen abhängt. Die erste Voraussetzung für die Möglichkeit einer dem Objekt entsprechenden Einfühlung ist aber die vollkommene sinnliche Wahrnehmung dieses Objekts. Nun wissen wir, daß es dem Ungeübten, ja selbst dem Geübten, nicht immer gelingt, ein zum ersten Male gehörtes Musikstück

in allen Teilen so wahrzunehmen, wie es ist, die Polyphonie zu verfolgen, sich Motive so einzuprägen, daß man sie bei ihrer späteren Wiederkehr oder in Umgestaltungen wiedererkennt u. dgl. m. Erst nachdem man — wenn vielleicht auch nur unbewußt — in diesem Sinne das Werk wirklich kennen gelernt, oder, wie man zu sagen pflegt, „verstanden“ hat, kann die nicht mehr bloß sinnliche Einwirkung des Werkes auf den Hörer, die Einfühlung, so stattfinden, wie es dem Wesen des Hörers und dem der betrachteten Komposition entspricht. Nun kann bekanntlich die Fähigkeit zur Wahrnehmung durch Gewohnheit sehr gesteigert werden. Der geübte Jäger kann auf einem Pfade die Fährten verschiedener Tiere unterscheiden, die der Nichtwaidmann erst erkennt, wenn sie ihm erklärt werden; der Bergführer erkennt von weitem Gletscherspalten unter dem Schnee an Zeichen, die auch der Tourist sehen kann, wenn sie ihm gezeigt werden, die er aber von selbst nicht bemerkt. So darf man voraussetzen, daß ein Kritiker viele Merkmale eines neuen Werkes, die für die Einfühlung in dasselbe von Belang sind, eher bemerkt, also das Werk eher „versteht“ als der minder geübte Zuhörer.

Diese Art des Verständnisses ist es, in welcher der Kritiker in der Regel dem durchschnittlichen Zuhörer voraus ist, — wenn er nicht in der oben gekennzeichneten Weise dadurch, daß er seine Aufmerksamkeit ausschließlich dem Aufsuchen bestimmter, ihm geläufiger Merkmale widmet, sich die Wahrnehmung der anderen Merkmale unmöglich macht. Darauf beruht der objektive Teil seiner Kritik, welcher auch für denjenigen von Wert ist, der eine Aufführung des besprochenen Werkes selbst gehört hat. Findet dieser in der Kritik Merkmale erwähnt, die ihm beim Hören entgangen sind, so weiß er, daß ihm die Voraussetzungen gefehlt haben, denjenigen Eindruck von dem Werk zu empfangen, den er hätte empfangen müssen, wenn er die erwähnten Merkmale wahrgenommen hätte. Er weiß also, daß er das Werk noch nicht „verstanden“ hat, und daß er es noch genauer kennen lernen muß, wenn er die Voraussetzungen zu einer dem Wesen des Werkes entsprechenden Einfühlung gewinnen will.

Folgendermaßen stellen sich uns also die beiden Seiten der Aufgabe dar, die der Kritiker einer Novität gegenüber zu erfüllen imstande ist: er kann seinen subjektiven Eindruck wiedergeben, und damit dient er demjenigen, der das Werk zwar selbst nicht gehört hat, aber weiß, wie weit sein eigenes Urteil mit dem des betreffenden Referenten übereinzustimmen pflegt; und er kann objektiv nachweisbare Merkmale eines Kunstwerkes besprechen, so daß der Leser des Referates ein Urteil darüber gewinnen kann, ob er zur vorläufigen Feststellung seines Eindrucks von dem Werke noch einer genaueren Bekanntschaft mit demselben bedarf. Der zweite Teil der Aufgabe ist für den Leser ohne Zweifel der wichtigere. Wie immer die ästhetischen Anschauungen eines Kritikers beschaffen sein

mögen, so steht, wie schon erwähnt, dem Leser ein Korrektiv durch den wiederholten Vergleich mit seinen eigenen Eindrücken zu Gebote; aber auf die analytischen Fähigkeiten des Referenten muß sich der Leser verlassen können, und diese sind daher das hauptsächlichste Kriterium für die Befähigung eines Referenten.

Diese Schlußfolgerung scheint auf den ersten Blick die Tätigkeit des Kritikers auf eine ziemlich niedrige Stufe zu stellen; man könnte meinen, daß jeder musikalisch Geschulte in der Lage sein müßte, als ein solcher Registrator von Merkmalen zu fungieren. Indessen ist die Sache doch nicht in so primitivem Sinne zu verstehen. Die feststehenden und allgemein gebräuchlichen musikalischen Ausdrucksformen zu erkennen und in ihrer jeweiligen Ausgestaltung zu analysieren, ist allerdings so schwierig nicht; aber ein neuartiges Werk erfordert vom Kritiker etwas anderes. „Wollt ihr nach Regeln messen, was nicht nach eurer Regeln Lauf, der eignen Spur vergessen, sucht davon erst die Regel auf.“ Es handelt sich um nichts Geringeres, als darum, aus einem neuartigen Werk das neue Prinzip, nach dem es angelegt ist, herauszufinden, ein Prinzip, das, noch einmal zur Kundgebung eines anderen Inhalts angewendet, vielleicht ein ganz andersartiges Werk entstehen lassen würde — man denke an „Tristan“ und die „Meistersinger“, denen das gleiche Stilprinzip zugrunde liegt; es handelt sich um die Gewinnung einer Abstraktion aus einem einzigen vorliegenden Fall. Apperzipieren wir das jeweils vorliegende Werk, suchen wir in dem Ganzen seine Teile zu erkennen, so werden unter diesen Teilen wesentliche sein, das heißt solche, die in jedem nach demselben künstlerischen Prinzip angelegten Werke vorhanden sein müssen, und unwesentliche, das heißt solche, die dem gerade betrachteten Werk allein aus besonderen Gründen eigentümlich sind. Diese gilt es nun zu sondern, und da es in der Regel vielerlei Möglichkeiten gibt, ein Werk in Teile zerlegt zu denken, und die Gefahr nahe liegt, daß die Apperzeption durch das assoziative Streben in einer bestimmten Richtung beeinflußt wird, wie schon oben des näheren ausgeführt worden ist, so ist die Aufgabe, die der Referent hier zu erfüllen hat, nichts weniger als leicht.

Definieren wir, wie es die Psychologie tut, die Tätigkeit der Phantasie als die Vereinigung von Bewußtseinselementen in einer Weise, in der sie dem tätigen Subjekt von der Erfahrung nicht dargeboten worden sind, so spielt die Phantasie bei der Produktion eines neuartigen Werkes eine wesentliche Rolle; zur Auffassung des Erzeugnisses dieser synthetischen Phantasie bedarf nun der Kritiker einer — wenn ich so sagen darf — analytischen Phantasie, der Fähigkeit, ein solches noch nicht in seinem Bewußtsein vorhanden gewesenes Ganzes gerade in diejenigen Elemente zu zerlegen, die durch die Tätigkeit der produktiven Phantasie verbunden worden sind. Hierzu genügt keineswegs eine noch so gründliche musi-

kalische Bildung und Literaturkenntnis; es gehört dazu auch noch eine Art künstlerischer Beanlagung, die den Kritiker befähigt, in einer neuartigen Verbindungsweise von teilweise oder gänzlich neuartigen Bestandteilen die künstlerische Absicht des Autors zu erkennen und zu verstehen. Erst wenn ihm das gelungen ist, hat er die notwendigen Anhaltspunkte, um das Werk in die Teile zu zerlegen, aus denen es der Komponist gebildet hat.

Diese die Einfühlung vorbereitende Seite der Referentenarbeit ist in der Praxis einer großen Erweiterung fähig. Aus der Erkenntnis ihrer Bedeutung entspringt die in den letzten Jahren immer wachsende Verbreitung der Opern- und Konzertführer, welche den Zweck haben, die sonst erst nach der Aufführung in Funktion tretende analytische Arbeit des Kritikers vorweg zu nehmen. Nur müßte das Publikum darauf hingewiesen werden, daß diese Hilfsmittel nicht während der Aufführung selbst zu benutzen sind, denn die Folge davon ist eine zu starke Inanspruchnahme der Aufmerksamkeit für die Analyse, wobei dann die Hauptsache, die Empfänglichkeit, zu kurz kommt. Vor der Aufführung sollten sie gelesen werden, und hier eröffnet sich für den Kritiker ein ersprießliches Feld der Tätigkeit, indem er den objektiven Teil seiner Besprechung schon vor der Aufführung veröffentlichen und so das Verständnis vorbereiten könnte, um so mehr, als es immer wieder einen Teil des Publikums gibt, dem vieles neu ist, was der Kritiker längst kennen gelernt hat. Damit würde zugleich die betrübende Tatsache unmöglich, daß der Kritiker so oft ein zu besprechendes Werk erst in der Aufführung selbst kennen lernt. Wenn sich die Kritiker einmütig weigern wollten, ein Werk bloß nach einer Aufführung zu besprechen, so würden sich die Verleger und die Komponisten sicher dazu entschließen, den Redaktionen die aufzuführenden Werke regelmäßig vor der Aufführung zur Verfügung zu stellen, wie es gelegentlich schon geschieht.

Ein Faktor muß noch in Betracht gezogen werden, der für eine Novität von Bedeutung ist: die Qualität der Aufführung. Den Satz: „Was doch recht Wort und Vortrag macht!“ erläutern zu wollen, hieße Eulen nach Athen tragen. Es ist auch ohne weiteres klar, daß es unmöglich ist, während der Aufführung eines noch unbekannten Werkes zugleich die Qualität der Interpretation zu beurteilen — ein Grund mehr dafür, daß der Kritiker das Werk schon vor der Aufführung kennen lernen muß. Gerade dieses Argument fällt sehr ins Gewicht; wie oft ist schon ein Werk infolge mangelhafter Wiedergabe durchgefallen, das sonst Erfolg gehabt hätte! Hierüber das Publikum aufzuklären, ist ebenfalls eine Aufgabe, welcher der Referent gerecht werden kann. Auch bei der Besprechung der Aufführung haben wir übrigens, genau wie bei der Besprechung des Werkes selbst, einen objektiven und einen subjektiven Teil zu unterscheiden. Der objektive handelt von der Korrektheit, also von der Noten-

treue, der Klarheit des Stimmengewebes, u. dgl., der subjektive vom Temperament und Ausdruck, von der Klangschönheit, usw. Ein gewisses Grenzgebiet läßt sich allerdings kaum gänzlich der Subjektivität entkleiden; so gibt es Tempi, die objektiv falsch sind, die aber bei etwas größerer Verzögerung oder Beschleunigung schon in das Gebiet kämen, innerhalb dessen die persönliche Auffassung als berechtigt gelten muß. Hier die Grenze ganz scharf zu ziehen, ist kaum möglich, wie man denn bei allen künstlerischen Dingen irgendwo auf den Punkt stößt, wo man messen möchte und es nicht kann. Daher das Subjektive in allen Erörterungen künstlerischer Probleme, die Unmöglichkeit, streng wissenschaftlich zu verfahren.

Es könnte bei oberflächlicher Betrachtung scheinen, als enthielten die vorliegenden Erörterungen nur Binsenwahrheiten. Daß eine Kritik teils objektiv, teils subjektiv sein kann, weiß in der Tat jedermann. Indessen wird doch ein Referent, der sich die oben gekennzeichneten Gefahren, die aus dem assoziativen Streben entstehen können, immer gegenwärtig hält, diese Gefahren leichter vermeiden, als es sonst der Fall wäre, und wird mancher Kritiker, der sich die hier entwickelten Gedankengänge bewußt nachzudenken gewöhnt, das subjektive und das objektive Element seiner Besprechung klarer auseinanderhalten, dem subjektiven Teil ein weniger bedeutendes Übergewicht geben, als es in der Regel zu geschehen pflegt. Und wenn das geschieht, wenn ferner dem Publikum sowohl zwischen den Zeilen, als auch mit ausdrücklichen Worten immer wieder zu verstehen gegeben wird, wo die Funktion des Kritikers aufhört und die eigene Tätigkeit des Zuhörers beginnt, dann kann man hoffen, daß die blinde Unselbständigkeit des großen Publikums in seinen Urteilen über künstlerische Fragen abnehmen und ein selbsttätigeres Vertiefen in dargebotene Kunstwerke Platz greifen wird. Es steht vielleicht in Widerspruch mit der menschlichen Natur, dem Kritiker zuzumuten, daß er selbst einen Nimbus zerstöre, den das Publikum ihm freiwillig geschaffen hat; aber wem es Ernst damit ist, der Kunst zu dienen, der muß immer auf eine oder die andere Weise Selbstbeschränkung und Entsagung üben.

DIE MUSIK DES PRINZEN LOUIS FERDINAND VON PREUSSEN

VON PROF. DR. OTTO TSCHIRCH-BRANDENBURG A. H.

Vor mir liegt die prachtvolle neue Ausgabe der musikalischen Werke des Prinzen Louis Ferdinand[1]), die auf Befehl Seiner Majestät des Kaisers von Hermann Kretzschmar herausgegeben und zunächst einer Reihe öffentlicher Institute überwiesen worden ist. Wie es heißt, wird im nächsten Jahre die gleiche Ausgabe oder einzelne Werke daraus im Musikhandel erscheinen.

Die schöne Veröffentlichung ist geeignet, unter den Musikfreunden große Freude zu erregen, zumal sie von einer trefflichen musikhistorischen und ästhetischen Einleitung des hochverdienten Herausgebers begleitet wird. Der Verfasser dieses Aufsatzes darf sich besonders freuen, da er schon vor sechs Jahren vergeblich versucht hat, unsere großen Musikverlagshäuser für eine neue, zeitgemäß eingerichtete Ausgabe eines oder mehrerer Werke des Prinzen zu erwärmen. Nun ist durch die staatliche Unterstützung dieser Wunsch in sehr erweiterter Form in Erfüllung gegangen. Um das Andenken des begabtesten Musikers unter den Hohenzollern zu erneuern, habe ich bei der 100. Wiederkehr seines Todestages, Oktober 1906, eine Studie über seine Musik veröffentlicht und eine öffentliche musikalische Gedenkfeier in der Hauptstadt zu Ehren Louis Ferdinands veranstaltet. Aber wie dieser Aufsatz, der in keiner Musikzeitschrift, sondern in dem rein historischen Zwecken dienenden Hohenzollernjahrbuch erschien[2]), in Musikkreisen fast ganz unbekannt geblieben ist, so hat seitdem die Kenntnis der Musik des Prinzen kaum Fortschritte gemacht, und es ist zu besorgen, daß auch die neue große Ausgabe der musikalischen Werke des Prinzen ein ungenutzter Schatz der Bibliotheken bleiben wird, wenn die Musikfreunde nicht angeregt werden, sich in die vielen Schönheiten des Gebotenen zu vertiefen. Jetzt ist leider im Kreise der Musikgelehrten eine Unterschätzung Louis Ferdinands gang und gäbe, die nur aus ungenügender Kenntnis sich erklären läßt. So erwähnt Edgar Istel in seiner wertvollen Studie über „die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland" Prinz Louis Ferdinand mit keinem Worte, den doch Robert Schumann mit Auszeichnung den Romantiker der klassischen Zeit nennt. Und Adolf Weißmann in seinem neuen inhaltsreichen und gut geschriebenen Buche „Berlin als Musikstadt" fertigt den Prinzen als Vertreter eines kraftlosen Dilettantismus ab, nennt ihn sonderbarerweise eine Kompromißnatur und

[1]) Prinz Louis Ferdinand, Musikalische Werke. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

[2]) Er enthält u. a. einen vollständigen thematischen Katalog der musikalischen Werke des Prinzen und ist mit zahlreichen Notenbeispielen und mehreren Faksimiles ausgestattet.

stellt den ganz unbedeutenden und wirklich durchaus dilettantischen Prinzen Anton Radziwill über ihn. Da scheint es doch angebracht noch einmal zu versuchen, auf Grund der nun leichter zugänglichen Musikwerke des Prinzen eine ästhetische und musikhistorische Würdigung dieser Gestalt zu geben. Ist es ja bis heut durchaus verständlich, daß die Musik Louis Ferdinands größeren Kreisen unbekannt geblieben ist. Bis zur neuesten Ausgabe lagen nur veraltete und sehr fehlerhafte Stimmendrucke vor, so daß das Studium der Werke überaus erschwert war.

Hermann Kretzschmar hat nunmehr eine Auswahl der Schöpfungen des Prinzen geboten, die die Beschäftigung mit ihnen mühelos und dankbar macht. Man wird es schon als erstrebenswertes Ziel ansehen dürfen, wenn dadurch eine gerechtere Beurteilung des musikalischen Wertes der prinzlichen Werke und seiner Bedeutung für die Musikgeschichte verbreitet wird, auch wenn es nicht gelingen sollte, ihm eine dauernde Stätte im Konzertsaal wieder zu erobern. Das pietätvolle Andenken, das Carl Maria von Weber und Franz Liszt durch ihre Gedächtnismusiken, Robert Schumann durch warme Äußerungen dem Prinzen bewiesen haben, weist von vornherein darauf hin, daß Louis Ferdinand es nicht verdient, so vollständig der Vergessenheit anheimzufallen, wie dies geschehen ist. Vor allem geben uns die mehrfachen Hinweise Schumanns auf ihn zu denken, auf die Kretzschmar zuerst aufmerksam gemacht hat. Es ist der junge Schumann im hellen Feuer seiner romantischen Schwärmerei, der himmelstürmende Davidsbündler, der die Philister der seichten Mittelmäßigkeit und der äußerlichen Virtuosität aus dem Tempel der Kunst treiben, und gestärkt durch die großen Vorbilder eines Bach und Beethoven der hohen Kunst wieder eine neue poetische Periode erobern wollte, der für Prinz Louis Ferdinand diese Lanze bricht. Indem er einen jungen belgischen Musikfreund, Simonin de Sire, in die Klavierliteratur einführen will, nennt er ihm von neueren Sternen Mendelssohn, Bennett, Ad. Henselt, Liszt und weist dann auf zwei ältere Musiker hin, die von großem Einfluß auf die neuere Musik gewesen seien. Als solche seien vor allem Franz Schubert und Prinz Louis Ferdinand zu nennen, beide ein paar höchst poetische Naturen, die durch ihre Werke auf eine eigenartige Zukunft hindeuteten. Er weist also dem Prinzen einen selbständigen Platz neben dem Künstler zu, den er nächst Beethoven am höchsten schätzt, und den er mit schwärmerischer Liebe verehrt, der ihm auch von allen ihm vorbildlichen Musikern am nächsten steht. Man weiß, mit welcher Andacht Schumann zu Franz Schuberts Grab pilgerte, mit welchem Jubel er seine nachgelassene C-dur Symphonie entdeckte und durch Mendelssohn den staunenden Zeitgenossen mitteilte. Was mutete ihn an beiden so verwandt an? Wohl der ursprüngliche Erfindungsreichtum und der romantische Zauber, die harmonische Kühnheit, Vorzüge, die Schumann immer wieder an Schubert rühmt.

In der Tat nimmt Prinz Louis Ferdinand, der ja Franz Schubert in der Zeit durchaus vorangeht, eine so merkwürdige und selbständige Stellung in der Geschichte der Musik ein, daß es außerordentlich zu beklagen ist, daß wir so wenig über seine musikalische Erziehung und Ausbildung wissen. In dieser Hinsicht lassen uns auch die hauptstädtischen Archive fast völlig im Stich. Wir wissen nur, daß der Vater des Prinzen, der jüngste Bruder Friedrichs des Großen, eine kleine Kapelle von vier Musikern, also wohl ein Streichquartett hatte, so daß es dem heranwachsenden Knaben nicht an musikalischer Anregung durch regelmäßige Kammermusiken gefehlt haben wird. Auch ein merkwürdiger Beweis, daß die gelehrteste Musikerin unter den Hohenzollern, die Schwester Friedrichs des Großen, Prinzessin Amalie, ihrem kleinen Neffen Ludwig ihre Teilnahme schenkte, ist vorhanden, ein kleines Lied mit beziffertem Baß: „An den Schöpfer", das sie bei einem Besuche auf dem Schlosse des Prinzen Ferdinand 1780 „vor die 2 jungen printzen" niederschrieb. Jedenfalls hat der Prinz auch früh Unterweisung im Klavierspiel erhalten, da er schon im Anfange der 90er Jahre als fertiger Pianist hervortrat. Beethoven, der ihn 1793 in Berlin hörte, nannte bekanntlich sein Klavierspiel „gar nicht königlich oder prinzlich, sondern das eines tüchtigen Klavierspielers". Von wem er diese Kunst gelernt, ist uns gänzlich unbekannt. Und ebenso ist uns der Gang seiner Entwicklung als Tondichter unklar. Das erste Werk, das von ihm im Druck erschienen ist, das große Klavierquintett op. 1, verrät volle Beherrschung der Satzkunst, kann also nicht der Erstling seiner Kompositionstätigkeit sein; es müssen eine ganze Anzahl Studienwerke vorangegangen sein, durch welche der Prinz die technische Beherrschung der Kunstformen gelernt hat. Leider sind diese Jugendarbeiten samt und sonders verloren gegangen. Vergebens habe ich mich vor einigen Jahren an die Nachkommen des Prinzen Anton v. Radziwill, des Schwagers des Prinzen, dem Louis Ferdinand in seinem Testamente alle seine „Music" vermacht hatte, gewendet, um den Verbleib der musikalischen Handschriften des Prinzen festzustellen. Nach der mir gewordenen Auskunft besitzt die fürstliche Familie Radziwill keine Handschriften noch sonstige Reliquien des Prinzen. Schon 1810 hat der Verlag Breitkopf & Härtel den Fürsten v. Radziwill um weitere Kompositionen des Prinzen gebeten, aber die Antwort erhalten, daß sie mit dem gesamten Nachlaß versiegelt im Schloß Schricke (bei Wolmirstädt) lägen. Danach scheint es, als wenn der Prinz Radziwill diese Erbschaft niemals angetreten hätte, was bei seinem Interesse für die Tonkunst und bei der pietätvollen Liebe seiner Gattin für den früh vollendeten Bruder allerdings kaum glaublich erscheinen sollte, aber sich vielleicht aus der hohen Verschuldung des Prinzen Louis Ferdinand erklärt. Somit ist es unmöglich, den musikalischen Bildungsgang Louis Ferdinands zu verfolgen. Jedenfalls hat er aber wohl erst, nachdem er längst

als Pianist ausgelernt hatte, den Tonsatz studiert, und alle seine noch erhaltenen musikalischen Werke stammen wohl aus den letzten vier Jahren seines Lebens. Wenigstens scheint er im Jahre 1802 sich ernstlichen Kompositionsstudien gewidmet zu haben; denn damals wendete er sich nach Wien an den eben dorthin übergesiedelten bedeutenden Musiktheoretiker Anton Reicha und suchte ihn als seinen Lehrer zur Übersiedlung nach Berlin zu gewinnen. Nachdem dieser Versuch fehlgeschlagen war, zog er den glänzenden Pianisten und Komponisten Dussek in seine Dienste und in sein Haus.

Aber wenn er diesem Künstler auch die Vollendung seiner musikalischen Bildung und fachmäßige Unterstützung bei der Aufzeichnung seiner Tondichtungen verdanken mag, der Anteil desselben an den musikalischen Schöpfungen des Prinzen muß sich doch in ganz bestimmten engen Grenzen gehalten haben. Es stellt sich eben bei einer Untersuchung der Kompositionen Louis Ferdinands heraus, daß ihnen eine besondere Eigenart innewohnt, die ihn von allen Zeitgenossen unterscheidet. Gerade Dusseks Werke, die in ihrer Vorliebe für Enharmonik und glänzendes Passagenwerk eine gewisse äußere Ähnlichkeit mit den prinzlichen Schöpfungen zeigen, aber in ihrer weichlichen Tonschwelgerei aller bestimmteren Umrisse entbehren, hat Louis Ferdinand weit überflügelt. Eigen ist ihm einerseits eine tiefe, überschwenglich innige Empfindung, wie sie Beethoven schon früh von seinen Vorgängern unterscheidet, der seinerseits von den ergreifenden Arienkantilenen Glucks nicht unbeeinflußt sein mag. Dann zeigt er in seinen Werken eine reiche glänzende Ausbildung der Klavierpassagen, die offenbar aus der Schule Clementis und der von ihm ausgehenden brillanten Pianisten herkommt, aber mit ihrem ritterlichen Schwung alles Bisherige schlägt. Von flachen Virtuosen wie Steibelt ganz abgesehen, will es auch nicht gelingen, ihn etwa zu einem Nachahmer von Joh. Benedict Cramer oder Field zu stempeln. Der erste in seiner solid nüchternen Art bleibt ihm in seinen älteren Werken sehr fern, der zweite war zu Lebzeiten Louis Ferdinands noch ein schüchterner Anfänger, der Anfang 1803 sein op. 1, drei seinem Lehrer Clementi gewidmete Klaviersonaten, ganz schülerhafte Studien, schrieb und die Eigenart, in der er fortlebt, die schmelzende Süße und das romantische Halbdunkel seiner Nokturnos, erst ein Jahrzehnt später gewann. Mit Carl Maria von Webers Klavierstücken zeigt dieses prächtige Passagenwerk des Prinzen eine ganz auffallende Verwandtschaft. Aber Weber ging in der ersten Hälfte des ersten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts ebenfalls noch ganz ausgetretene Bahnen, und erst die Variationen über „Vien qua Dorina Bella" (op. 7) bezeichnen den Ausgangspunkt seiner pianistischen Originalität, von dem aus er sich als Klavierkomponist zu reicherer Farbenpracht des Stils entwickelte. Wieviel Carl Maria aber Louis Ferdinand verdankte, hat er niemals verhehlt und am ergreifendsten in seiner stimmungsvollen Elegie

über Melodieen des Prinzen nach Theodor Körners Worten zum Ausdruck gebracht.

So finden wir schon in den ersten Werken des Prinzen eine ausgesprochene Eigenart, die auch von den Zeitgenossen als solche sogleich erkannt wurde. Der Kritiker der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, der das Erstlingsopus Louis Ferdinands, das c-moll Quintett beurteilt, erklärt, er trete durch dieses Werk mit einem Schlage unter die bedeutendsten Tondichter der Zeit. In der Tat trägt namentlich der erste Satz des Quintetts den Charakter ernster, heldenhafter Größe und liefert mit seinen sangbaren, aber edel gehaltenen Themen, mit seinen kühnen Übergängen, seinen prächtigen und glänzenden Passagen den Beweis ebenso eines ursprünglichen Genies, wie eines im Tonsatze gewandten Künstlers. Auch die anderen Sätze, das behagliche Menuett, die gefühlvollen und mannigfaltigen Andantevariationen in As-dur, das erste Muster dieser vom Prinzen mit so inniger Liebe gepflegten Form, das glänzende, lebensvolle Rondo, dessen Munterkeit freilich trotz vieler interessanter Züge mehr an der Oberfläche bleibt, sind höchst beachtenswert, und wir können dem obengenannten Rezensenten durchaus zustimmen, wenn er das Werk den Mozartschen Klavierquintetten (er meint offenbar -quartetten) an Geist, Ausführung und Schreibart nahestellt. An Kunst der Stimmführung und Selbständigkeit der einzelnen Instrumente ist der ältere Meister natürlich dem Prinzen weit überlegen, aber an müheloser Erfindung, edlem und innigem Ausdruck bleibt dieser nicht hinter ihm zurück. Auch die als op. 2 und 3 bezeichneten Klaviertrios in As-dur und Es-dur gehen noch vielfach in Mozartschen Bahnen, aber zeigen daneben doch, wie mir scheint, deutlicher die Eigenart Louis Ferdinands, wie sie sich in der Romantik seiner Musik ausspricht.[1]) Der tief romantische Sinn, der ihm eigen ist, gibt ihm den hinreißenden Schwung, der ihn weit hinwegträgt über die meisten musikalischen Zeitgenossen und ihn dem großen Beethoven nähert, der freilich in seiner Richtung auf das Dämonische und Titanische ihn weit hinter sich läßt. Seine reiche musikalische Natur wendet eine große Fülle verschiedenartiger Ausdrucksmittel an, um die hergebrachten Formen mit dem neuen romantischen Geiste zu erfüllen. Während Beethoven unscheinbare Motive durch Weiterbildung zu gewaltiger Größe steigert und deshalb gerade im Durcharbeitungsteile der Sonatenform unsere höchste Bewunderung erringt, ist Louis Ferdinand in der Polyphonie und in der motivischen Verarbeitung unbedeutend, überrascht uns aber ebenso durch die Natürlichkeit und Fülle seiner Melodieen, wie vor allem

---

[1]) Ein Bruchstück des Andante con Variazioni aus dem Trio in As-dur (op. 2), das Thema und drei Variationen, befindet sich in der Originalhandschrift im Besitze des Herrn Prof. Ernst Rudorff in Großlichterfelde. Die Handschrift, die früher dem Sohne des Prinzen gehörte, zeigt manche Korrekturen des Verfassers und beweist aufs neue, daß Louis Ferdinand ganz selbständig komponierte.

durch die Beweglichkeit und Kühnheit seiner Modulationen, die seinerzeit etwas ganz Neues boten. Durch unerwartete enharmonische Rückungen seiner Weisen fühlen wir uns plötzlich in ätherische Räume gehoben, und diese Wirkungen erscheinen immer frisch und neu, da er bei diesen freien Fortschreitungen keinem erklügelten System, keiner Manier, sondern der genialen Eingebung des Augenblickes folgt. Den Gipfel seiner Tonschöpfungen bezeichnen in dieser Hinsicht die beiden Klavierquartette op. 5 und 6, in Es-dur und f-moll, die den Charakter seines musikalischen Wesens am reinsten und am glänzendsten widerspiegeln. Kein Zweifel, daß die Vertiefung seines Schaffens zusammenhängt mit der Anteilnahme des Prinzen an der Bildung seiner Zeit und den großen Angelegenheiten seiner Nation, gerade wie ja Beethoven auch seine gewaltigsten Werke ernsten Lebenserfahrungen und der Erschütterung durch die Zeitereignisse verdankt. Wir wissen ja, daß Prinz Louis Ferdinand nach wild und zügellos durchlebten Jahren im Anfange des neuen Jahrhunderts unter dem Eindrucke der ihm für Preußen immer bedrohlicher erscheinenden Weltbegebenheiten ernster und gediegener wurde und auf seiner Wiener Reise im Jahre 1804 vor allem Fühlung mit deutsch-patriotisch fühlenden Männern wie Erzherzog Johann und Friedrich Gentz suchte und fand. Man darf dies freilich nicht so verstehen, als wenn die wilden Kämpfe mit dem Verhängnis seines Staates und mit der eigenen Leidenschaft seinen Werken einen vorwiegend düstern Stempel der Zerrissenheit aufgeprägt hätten. Auf einige seiner Zeitgenossen scheint seine Musik allerdings so gewirkt zu haben. Wenigstens entwickelt Theodor Körner in seinem Gedicht: „Bei der Musik des Prinzen Louis Ferdinand“ ganz ähnliche Gedanken. Der Dichter fühlt sich tief ergriffen von den düstern Harmonieen, die im Sturme himmelwärts kämpfen, aber mit ihren Schwingen nur ein dunkles Sehnen, nicht den Geist aus diesem Tränenland emportragen:

Allgewaltig hält ihn noch das Leben,
Taucht den Flügel in den styg'schen Fluß.
Es ist nicht der Künste freies Streben,
Nicht verklärter Geister Weihekuß.
Noch dem Erdgeist ist er preisgegeben,
Mit dem Staube kämpft der Genius,
Reißt er auch im Rausche der Gedanken
Oft sich blutend los aus seinen Schranken.

Dann ergreift ihn ein bacchantisch Wüten,
Wilde Melodieenblitze sprühn;
Aus dem Tode ruft er Strahlenblüten
Und zertritt sie kalt, sobald sie glühn;
Wenn die letzten Funken bleich verglühten,
Hebt er sich noch einmal, stolz und kühn,
Und versinkt dann mit gewalt'gem Schauren,
In den alten Kampf mit den Zentauren.

Die Dichterworte haben unzweifelhaft die eindrucksvollste und ernsteste Schöpfung des Prinzen, das f-moll Quartett, im Sinne, und Carl Maria von Weber hat in der Tat die Verse Körners in Töne gekleidet, die er vorzugsweise diesem Quartett entlehnt hat. Wir finden eine Schilderung titanisch gewaltigen, aber trostlosen Ringens mit den Erdgewalten ohne befriedigende Verklärung nicht mehr in diesen Tönen, die uns vielmehr eine ergreifende Klage über die Vergänglichkeit des Irdischen auszudrücken scheinen, eine Klage, die doch des milden Trostes und der himmlischen Erleuchtung nicht entbehrt. Die Tatsache dieser uns befremdenden Wirkung der Musik des Prinzen auf Körner erklärt sich offenbar teilweise daraus, daß den noch an Haydns und Mozarts einfachere Tonsprache gewöhnten Zeitgenossen die Beethovens Geist atmende Ausdrucksweise Louis Ferdinands heroischer erschien, als uns, die wir andere Effekte kennen gelernt haben. Wird uns doch auch sonst berichtet, daß bedeutende Künstler in Berlin, wie Bernhard Romberg, noch 1805 Beethovens erste Streichquartette weder zu spielen noch zu würdigen wußten, und daß ebenda eine der frühesten Symphonieen des großen Meisters, die in D-dur, wohl interessierte, aber beim Publikum nicht ebenso Beifall fand wie Mozart und Haydn.

Wie dem auch sein mag, auch Louis Ferdinands beste Werke sind nicht titanisch, sondern atmen höchstens männlich gefaßte Trauer, die sich an einigen Stellen zu heldenhaftem Aufschwung und heiliger Verklärung erhebt. Dies gilt insbesondere von dem f-moll Quartett, das alle anderen Schöpfungen an Ernst, Tiefe und hinreißendem Schwunge übertrifft. Der Prinz, der sich bekanntlich von abenteuerlicher Wildheit des Lebens und der Leidenschaft nicht freigehalten hat, äußert sich selbst einmal in einem vertrauten Briefe, beim Musizieren sei er immer nur von den edelsten Stimmungen und Ideen ergriffen. Und so wird man davon absehen müssen, in seinen Schöpfungen mehr als einen idealisierten Abglanz seines Wesens zu finden.

Gewiß aber ist, daß der unmittelbare Einfluß des Beethovenschen Genius gerade in diesem Werke Louis Ferdinands allenthalben zu spüren ist. Es erscheint darin natürlich nicht der spätere michelangelesk trotzende und tiefsinnig grübelnde Meister, wie er sich in der „Eroica“ und c-moll Symphonie, in der „Egmont“- und „Coriolan“-Ouvertüre, in der großen Klaviersonate Appassionata (f-moll) zeigt. Man denke vielmehr an den jugendlichen Künstler, der zwar im ganzen in der musikalischen Formengebung den Spuren Haydns und Mozarts folgt, aber in weiter ausgreifenden Modulationen, in Vertiefung des Empfindungsgehaltes, in größerem Wurfe der Themen einen künstlerischen Fortschritt zeigt.

Beethovensch muten uns vor allem die Menuetts in diesen Quartetten an, die schon ganz das Tempo und den Charakter der Scherzi des Meisters zeigen. Das dunkel gefärbte Menuett im Es-dur Quartett klingt unmittel-

bar an das Thema des Scherzos in der „Eroica“ an. Ebenso weht uns der Atem des hohen Vorbildes aus den Adagios beider Werke an, und besonders das Adagio espressivo des Es-dur Quartetts erhebt sich im Seitensatz zu einer großgeführten Kantilene voll erhabenen Schmerzes und ergreifender Schönheit, wenige Takte, die aber in ihrer Wirkung an das düstere „Largo e mesto“ in der großen D-dur Sonate (op. 10 No. 3) des Wiener Meisters erinnern.

Daß der Prinz, wie er in diesen Schöpfungen den wahlverwandten Genius bewußt auf sich einwirken ließ, auch sonst den großen Ludwig verehrte, seinen Umgang suchte und seinen Werken nachjagte, ist sattsam bekannt. Man weiß, wie er, „der menschlichste der Menschen“, den selbstbewußten Künstler für eine Unbill, die ihm von einer adelstolzen Gräfin zugefügt war, durch eine schmeichelhafte Auszeichnung entschädigte. In dem Verständnis des großen Tonmeisters aber eilte er seinen Zeitgenossen weit voraus. Als er gelegentlich seiner Wiener Reise auf Raudnitz als Gast des berühmten Musikgönners, des Fürsten Anton Isidor Lobkowitz weilte, fand sich Gelegenheit, dies in glänzender Weise zu betätigen. Beethovens Heldensymphonie hatte damals bei ihrer ersten Aufführung einen Mißerfolg erlitten, sodaß sie vorläufig bei Seite gelegt worden war. Um seinem hohen und vor andern musikliebenden Gast eine Überraschung zu bereiten, ließ ihm der Fürst die neue und noch ganz unbekannte Symphonie vorspielen. Der Prinz hörte sie mit gespannter Aufmerksamkeit an, die sich mit jedem Satze steigerte. Zum Schlusse sprach er, von Bewunderung hingerissen, die leidenschaftliche Bitte aus, das schwierige Meisterwerk sogleich noch einmal zu hören, und als sein Verlangen erfüllt worden war, war sein Durst noch immer nicht gestillt, und da sein Aufenthalt nur einige Stunden währte, so wurde auf seinen dringenden Wunsch das Werk zum dritten Male ausgeführt. Diese zweimalige Wiederholung setzte nicht nur den enthusiastischen Prinzen in Entzücken, sondern weckte auch bei den Spielern und den Zuhörern das bisher schlummernde Verständnis, und so durfte Louis Ferdinand das Verdienst für sich in Anspruch nehmen, den unvergleichlichen Gehalt der „Eroica“ zu allgemeiner Anerkennung gebracht zu haben.

Bekanntlich hat der große Symphoniker das musikalische Streben des Hohenzollern dadurch anerkannt, daß er dem glänzenden Klavierspieler sein Klavierkonzert in c-moll (1804 erschienen) widmete. Obgleich diese Widmung wohl erst dem fertigen Werke vorgesetzt worden ist, hat man doch mit Recht gesagt, daß der ritterliche und zugleich poetisch-schwärmerische Charakter des Konzerts dem Wesen des Prinzen entspreche. Wenn daneben Beethoven nach Czernys Mitteilung auffallend hart über seine Kompositionen geurteilt haben soll, sie enthielten einige hübsche Brocken, so klingt diese Äußerung direkt ungerecht, wenn man sie auf die bessern, spätern, uns bekannten Schöpfungen beziehen sollte. Vielleicht aber ist

sie nur ein Ausbruch übler Laune des strengen und stolzen Symphonikers, auf dessen olympischer Höhe auch die beachtenswertesten Zeitgenossen als Pygmäen erscheinen konnten.

Stellen wir in ruhiger Abwägung die Hauptwerke des Prinzen etwa neben die Klavier- und Kammerwerke eines Schubert oder Weber, so bleiben sie an künstlerischer Begabung nicht allzuweit hinter ihnen zurück, wenn ihnen auch in der Form unzweifelhaft etwas Dilettantisches anhaftet und er sich in dieser Hinsicht mit den Meistern der Zunft nicht messen kann. Den Weberschen Schöpfungen stehen die seinigen mit ihrem glänzenden Passagenwerk und ihrem ritterlichen Glanze als Vorläufer gegenüber, und mit Schubert hat er die lebensfrische Melodienfülle, die romantische Schwärmerei, die göttliche Länge d. h. das schwelgerisch-verliebte Versenken in einen als schön empfundenen Gedanken gemein, so daß man wohl verstehen kann, wenn der feinsinnige und Beiden geistesverwandte Schumann ihre Naturen bewußt nebeneinanderstellt.

Noch ein paar Worte über die späteren Opera des preußischen Fürstensohnes. Sie sind von ungleichem Werte. Aber es muß betont werden, daß wir über die Reihenfolge der Werke fast gar nichts wissen, und aus dem einzigen uns bekannten Datum, dem 10. Januar 1806 für op. 4 Larghetto varié B-dur, ergibt sich, daß die Opuszahl der Entstehungszeit teilweise widerspricht. Insbesondere mögen unter den nach dem Tode des Prinzen veröffentlichten Tondichtungen manche früheren Anfängerstücke sich befinden. Als bedeutend hervorzuheben ist noch das seiner Schwester, der Prinzessin Luise von Radziwill, gewidmete große dreisätzige Trio in Es-dur, das mit seinem schwungvollen, aufs reichste modulierten ersten Satz, mit seinem entzückenden Larghetto sostenuto und seinem frischen, feurigen Rondo eine echte Schöpfung des Meisters ist.

Ebenso interessant ist das erst nach dem Tode des Prinzen von Dussek herausgegebene, dem Fürsten von Lobkowitz gewidmete klangschöne Oktett für das Pianoforte, eine Klarinette, 2 Hörner, 2 Bratschen und 2 Celli, das besonders durch seine eigenartige Instrumentenzusammenstellung merkwürdig ist. Der Tonsetzer verzichtet darin absichtlich neben dem Klavier auf ein weiteres hohes Saiteninstrument und läßt meist den üppig-vollen Ton der Klarinette von den perlenden Läufen des Pianofortes umspielen, während zum Tenorgesange Bratsche und Horn berufen werden. Der ritterlich schmetternde und wieder lieblich trauliche Klang der Waldhörner kommt oft in glücklicher Weise zur Geltung, während die tiefen Saiteninstrumente dem Werke ein romantisches Helldunkel geben. Ich wüßte aus der Kammermusikliteratur jener Zeit als Seitenstück mit ähnlicher Zusammenstellung der Instrumente nur etwa Himmels Klaviersextett mit 2 Bratschen, 2 Hörnern und Cello anzuführen, das freilich heute völlig verschollen ist. Der erste Satz des Oktetts mit seinem reichen Harmonie-

wechsel atmet frisches Leben und ist von hinreißendem Schwunge getragen. Der zweite, gebetartige, zeigt fromme innige Empfindung und erinnert in seiner ganzen Stimmung an den früheren Beethoven. Der letzte Satz ist weniger tiefgehend, aber das Rondothema steigert sich rhythmisch und instrumental in höchst wirksamer Weise, sodaß es bis zum Schlusse die Teilnahme fesselt.

Es ist lebhaft zu beklagen, daß dieses schöne Werk, das unzweifelhaft zu den wertvollsten Schöpfungen des Prinzen gehört, keine Stelle in der von Hermann Kretzschmar für die neue Ausgabe getroffenen Auswahl gefunden hat. Der Herausgeber erklärt, es hätten nur acht Werke geboten werden können, und so sei eine engere Wahl zwischen dem Oktett und dem Rondo op. 9 nötig gewesen. „Die Entscheidung fiel deshalb zugunsten des Rondos aus, weil es den Prinzen als Orchesterkomponisten und weil es ihn mehr als andere Arbeiten als Vertreter des Zeitstils zeigt.“ Wenn man von dem Standpunkte ausgeht, daß diejenigen Werke vor andern eine Rettung in dieses — man darf sagen — unverhofft dargebotene Asyl verdienten, die eine bleibende Bedeutung in der Musikgeschichte beanspruchen dürfen, so mußte unzweifelhaft dem Oktett der Vorzug gegeben werden. Denn das B-dur Rondo hat zwar ein in die Ohren fallendes gefälliges Thema, leidet aber in den Figuren und den Modulationen an einer solchen Einförmigkeit, daß man an dem Stück eben nur die flache musikalische Niederung studieren kann, aus der sich Louis Ferdinand in seinen übrigen Werken hoch erhoben hat.

Um so dankbarer wird man das Verdienst Gustav Lenzewskis anerkennen, der in den letzten Jahren das Oktett wiederholt in historischen Konzerten zu Berlin und Potsdam in vorzüglicher Ausführung zu Gehör gebracht hat.

Die Hauptwerke des Prinzen haben auch nach seinem Tode lange in den Konzerten eine Rolle gespielt, am wenigsten in Berlin, wo sein Andenken wohl unter dem politischen Unglück des Staates, aber auch unter der Ungunst litt, in der er bis zuletzt am preußischen Hofe stand. Das Gewandhaus in Leipzig veranstaltete am 9. Oktober 1808 eine förmliche Gedächtnisfeier für den Verewigten unter großer Teilnahme der Zuhörerschaft. Nachdem der große Trauermarsch aus Beethovens „Eroica“ dem gefallenen Helden zu Ehren, der diese Musik so tief gewürdigt hatte, erklungen war, wurde das Quartett in f-moll, „gewiß seine geistreichste und charaktervollste Komposition“ vorgetragen. Auch später erschien vor allem dieses Werk in den Konzerten als Repertoirestück bedeutender Virtuosen. Noch Franz Liszt trug es 1842 in Berlin mit glänzendem Erfolge vor, wie er dem Prinzen ja auch eine Elegie über Themen dieses Werkes gewidmet hat. Seitdem gerieten seine Schöpfungen immer mehr in Vergessenheit, nicht zum wenigsten auch wegen der Unzulänglichkeit und Fehlerhaftigkeit der vorhandenen Ausgaben. Dies Schicksal steht mit dem künstlerischen Werte der Werke unzweifelhaft in einem Mißverhältnis.

Prinz Louis Ferdinands musikalische Werke sind der Höhepunkt und der Abschluß der schöpferischen musikalischen Betätigung der Hohenzollernfürsten. Seitdem sein Genius im Oktober 1806 zugleich mit dem Zusammensturz Preußens die Fackel senkte, ist die große Zeit der Hohenzollernmusik zu Ende. Im ganzen 18. Jahrhundert hatte sie durch vier Generationen hindurch reiche Blüten getrieben. Die geistreiche, vielseitige Königin Sophie Charlotte eröffnet mit ihren Opernkompositionen den Reigen, es folgen dann ihre drei Enkelkinder Friedrich der Große, Prinzessin Amalie und Wilhelmine von Bayreuth, und deren Neffen König Friedrich Wilhelm II. und Prinz Louis Ferdinand machen den Beschluß. Die Ahnfrau Sophie Charlotte und ihre Enkelin Wilhelmine, auch Friedrich Wilhelm II., verdienen nur eine bescheidene Erwähnung, aber der große König und seine gelehrte Schwester Amalie haben durch gründliche Erlernung des musikalischen Satzes den Dilettantismus überwunden. Seine zahlreichen, noch erhaltenen Flötensonaten und -konzerte und ihre wenigen aufbewahrten Vokal- und Instrumentalkompositionen zeigen ernste gediegene Arbeit und geschmackvolle künstlerische Empfindung. Aber aus den vielbetretenen Bahnen der zeitgenössischen Musiker der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts treten sie in keiner Weise heraus. Es ist gewiß von hohem Interesse, in Friedrichs Flötenadagios die feinsten, zartesten Schwingungen seiner empfindsamen Seele verfolgen zu können, wo wir doch so selten Gelegenheit haben, das innerste persönliche Gefühlsleben des sonst so harten und nüchternen Staatsmannes zu beobachten, aber eine allgemeine musikgeschichtliche Bedeutung ist diesen Werken nicht zuzusprechen, denn die besten unter ihnen dürfen nur als einigermaßen gelungene Nachahmungen von Quantz und dem großen Bach gelten.

Anders wird man über Prinz Louis Ferdinands Musik urteilen müssen. Auch ihm ist die Tonkunst ein Asyl der Reinheit und Zartheit wie dem großen König, in dem er die wilden Stürme seines von Leidenschaften zerrissenen Lebens zu vergessen sucht. Aber seine Musik trägt unzweifelhaft im Gegensatz zu der seines Oheims das Gepräge des Genialen und weist auf neue Wege der Kunst, die von Spohr, Weber, Schubert nachher mit Glück weiter verfolgt worden sind. Ob bei längerem Leben sein Saitenspiel noch reicher und tiefer erklungen wäre, wer kann es sagen? Aber auch wenn man sich in das Vorhandene vertieft, gewinnt man nicht bloß einen Beitrag zur Charakterschilderung des unglücklichen Preußenhelden, der

> für seine Hausaltäre
> Kämpfend ein Beschirmer fiel;

nein, man erweitert auch die noch recht unvollständige Kenntnis der Geschichte der musikalischen Romantik, die für die Weiterentwickelung der Tonkunst im 19. Jahrhundert von hoher Bedeutung gewesen ist.

STEHT BACHS „NEUE KIRCHE“ ZU LEIPZIG NOCH?

EINE STUDIE

VON GOTTFRIED DEETJEN-HAMBURG/LEIPZIG

Seit Spitta ist in der gesamten Literatur über Joh. Seb. Bach viel von der „Neuen Kirche“, auch „Neukirche“ die Rede (außer Spitta unter vielen anderen bei Bitter, 1881, im 1. Band, Seite 198, Schweitzer, 1908, Seite 108, Wolfrum, 1910, im 2. Band, Seite 19, und Pirro-Engelke, 1910, Seite 53, 61); entweder im Kapitel über Bachs Amtsvorgänger Kuhnau (1701—22), in dem der Streit zwischen ihm und Telemann, dem Organisten dieser „Neuen Kirche“, geschildert wird, oder in dem Abschnitt über Bachs Leipziger Zeit selbst (1723—50), der die Eingabe Bachs an den Rat der Stadt Leipzig vom 23. August 1730 vermerkt, jenen Bericht, in dem die Einteilung der 54 Alumnen der Thomasschule in vier Chöre für vier Kirchen, die zu St. Thomä, St. Nikolai, die „Neue Kirche“ und die Peterskirche, sich verzeichnet findet.

Über die Geschichte und Lage der „Neuen Kirche“ fällt nirgend ein Wort, außer im 2. Band von Spittas grundlegender Biographie, Leipzig 1880, wo auf Seite 14 folgendes steht:

> „Im Jahre 1699 [23. September] war aber die reparirte Barfüßer-Kirche unter dem Namen ‚Neue Kirche‘ dem Gebrauch wieder übergeben und seit Telemanns Anstellung (1704) mit einer eignen Musik ausgestattet worden“;

doch über ihre Lage auch hier nichts. Gäbe es jetzt noch eine „Neue Kirche“ in Leipzig, so läge der Fall klar.

Sehen wir uns einmal in Leipzig um, suchen wir die aus Bachs Leben bekannten Kirchen (die drei Hauptkirchen waren die zu St. Thomä, St. Nikolai und die „Neue Kirche“) zu St. Thomä, St. Nikolai — die beiden jetzigen Hauptkirchen —, St. Peter, St. Pauli (Universitätskirche), St. Johannis und die „Neue Kirche“ auf, und überzeugen wir uns, welche von ihnen noch existieren und im Gebrauch sind!

Wir finden, die „Neue Kirche“ ausgenommen, alle dem Namen nach vor; die Lage aber hat sich noch bei einer geändert, der (alten) Peterskirche. Diese, die am alten Peterstor stand, wurde im Jahre 1886 abgebrochen, nachdem 1885 die von Lipsius und Härtel erbaute (neue) Petrikirche am Schletterplatz eingeweiht worden war. Die vier andern Kirchen aus der Bachzeit finden wir im heutigen Leipzig an Ort und Stelle.

Suchen wir jetzt die Lage derjenigen zu ermitteln, deren Name verschollen ist! Spitta kommt uns mit seiner vorhin zitierten Bemerkung zu Hilfe, die „Neue Kirche“ habe vor 1699 Barfüßerkirche geheißen. Erinnert noch irgend etwas in Leipzig an diesen Namen: Barfüßerkirche? Das

Straßenverzeichnis weist uns ein Barfußgäßchen auf, das in unmittelbarer Nähe der Thomaskirche liegt; außerdem führt die im 5. Jahrgang des „Leipziger Kalenders" vom Jahre 1908 von dem bekannten verstorbenen Stadtbibliothekar Wustmann veröffentlichte „Kleine Chronik von Leipzig", die die Jahre 1015—1907 umfaßt, unter der Jahreszahl 1253 die erste Erwähnung des Franziskaner- (Barfüßer-) Klosters auf, sodann für die Jahre 1494—1504 den Neubau der Barfüßerkirche.

Nehmen wir die Thomaskirche als Ausgangspunkt und suchen das eben genannte Barfußgäßchen auf. Schon in einer Minute sind wir, nachdem wir die Klostergasse, an der Nordseite der Thomaskirche einbiegend, durchschritten haben, da und sehen über die alten Häuser hinweglugend das Dach und, mitten aufsitzend, den Turm einer Kirche. Wenn wir weiter gehen, kommen wir auf den freien Platz, auf dem die Kirche steht; doch heißt der Platz — Matthäikirchhof, die Kirche selbst — Matthäikirche. Diese ist also nun nicht die von uns gesuchte „Neue (Barfüßer-) Kirche"?

Und doch! Schwerlich könnte ich meine Behauptung aufrecht erhalten, wenn es mir nicht vor ein paar Tagen endlich geglückt wäre, in den Besitz einer Abbildung der „Neuen Kirche" aus Bachs Leipziger Zeit, aus dem Jahre 1732 zu gelangen, des Originals (eine Wiedergabe am Schluß des Heftes unter den Bildern) einer Anweisung für einen Stuhl (No. 349) dieser „Neuen Kirche", die zugleich das Bild von dem Kirchenäußeren wiedergibt. Der Text dieser Stuhlanweisung lautet:

Bey mir Endesbenanntem als itziger Zeit
No. 349 — Vorstehern der Neuen Kirchen alhier in Leipzig / hat
in derselben, Herr Johann Rudolph Streckfuß, Herrn Johann
Rudolph Streckfußens, Wohlfürnehmen Handelsmanns und
Wohlbestallten Stadt-Fendrichts in Grim̄ischen Viertel hier —
selbsten eheleibl. ältister Herr Sohn, nicht alleine, einen Stuhl
[Abbildung der „Neuen Kirche"] sub No. 349. /: welcher durch seines Vetters, Weyl: Herrn Heinrich Ludwig Schmiedeham̄ers seel: Absterben sich verlediget: /
durchs ordentl. Looß erhalten, sondern hat auch solchen mit
3 rthlr[1]) von der Kirche und 1 rthlr dem Custudi anderweit gelöset. Welches hiermit bescheiniget wird. Geschehen
Leipzig den 3. Octobr: 1732
Theodorus Örttell.

Das Bild der Kirche mit kleinen Abänderungen in die Wirklichkeit übertragen, gleicht genau der von uns soeben gefundenen, aber nicht gesuchten Matthäikirche. Herr Kirchenbuchführer Thürmer gibt uns in der Kirchenexpedition auf unsere Frage, ob diese Matthäikirche in den letzten Jahren renoviert oder ob ihr Äußeres immer so wie jetzt zu sehen gewesen sei, in liebenswürdigster Weise den Bescheid, daß sie im Jahre 1879 durch den

[1]) Reichstaler.

Architekten Mothes umgebaut, ihr auch im Ostwinkel eine Krypta angefügt, dem Turm eine Uhr gegeben und ihr Name in diesem Jahr geändert worden sei. Nachdem sie nämlich bis 1879 „Neue Kirche“ geheißen hat, ist ihr zur Einweihung und Wiedereröffnung der Name „Matthäikirche“ (eine Abbildung der Matthäikirche vor und nach dem Umbau im Bilderanhang; die Krypta links vorn ist die im Jahre 1879 angebaute) gegeben worden.

Zweimal also hat diese Kirche ihren Namen geändert: 1699 und 1879 — nicht zum Vorteil der Musikgeschichte, in die diese Namensänderung leider viel Unklarheit gebracht hat, da für unsere Zeit die oft genannte „Neue Kirche“ — eine Kirche dieses Namens existiert ja heute nicht mehr in Leipzig — nur etwas Unbestimmtes, Mysteriöses bezeichnen konnte.

Der Nachweis, daß Bachs „Neue Kirche“ zu Leipzig noch heute zu sehen, sich noch heute im Gebrauch befindet, allerdings unter anderem Namen, ist uns also geglückt; würde diese Kirche in noch erscheinenden Arbeiten über Bach und seine Zeit anstatt „Neue Kirche“ oder „Neukirche“ lebensvoller als „Neue (jetzt Matthäi-) Kirche“ bezeichnet, so wäre der Zweck dieser Zeilen erfüllt.

REVUE DER REVUEEN

Zu Franz Liszts 100. Geburtstag

Aus Tageszeitungen (Schluß)

KÖNIGSBERGER ALLGEMEINE ZEITUNG, No. 495, 503, 508, 511 (21., 26., 28., 31. Oktober 1911). — Seine Artikelserie: „Die Lisztfeier in Heidelberg", die von einem biographischen Abriß eingeleitet wird, schließt Lucian Kamieński mit folgenden Sätzen: „Wagen wir's nun, die Summe zu ziehen, die vielen widerspenstigen Einzelerscheinungen in eine Faust zu fassen: Liszt hat uns große künstlerische Offenbarungen geschenkt; er hat historische Wirkungen ausgestrahlt, ‚wie nur ganz wenige Meister ersten Ranges': und doch müssen wir und wird die Zeit unter seinen Werken noch streng sichten und auswählen. Wir haben keine Gradmesser, um die Bedeutung eines Künstlers in Normen auszusprechen, und die Grenze zwischen Genie und Talent ist diskutabel, darum wollen wir kein Wort an solch unfruchtbare Erörterungen verlieren. Dem großen, herrlichen reinen Menschen aber, der hinter seinen Werken steht, gebührt mehr als kalte Würdigung und Anerkennung, ihm gebührt Dankbarkeit und Liebe. Er ruft uns zu: ‚Wacht auf! Heilig sei euch der Mensch, heilig seid euch selbst, redet nicht Worte, sondern euch selber, seid nicht gedankenlose Knechte leeren Herkommens, sondern dient der Menschheit in Liebe, wissend, warum!' Das ist Liszts große Lehre, und sie gilt nicht dem Musiker, nicht dem Künstler allein: dem Menschen gilt sie, wer er auch sei."

MAGDEBURGISCHE ZEITUNG (20. Oktober 1911). — „Franz Liszt als Mensch und Künstler." Von Max Hasse. „Liszts Kunst ist kosmopolitischer Natur, wie er zum Bürger zweier oder gar dreier Welten wurde. In Ungarn lag sein Elternhaus und ungarisch feurig schlug sein Herz bis an sein Lebensende. Dann nahm er romanische Kultur in sich auf: Italien und sein Katholizismus schenkten ihm den Himmel mit lichten Wolken übersät, die in seiner Kunst zu Engelsköpfchen werden, wie das Raphael gemalt hat. Frankreich bildete ihn zum Weltmanne aus und verlieh ihm Esprit und schnelle Anpassungsfähigkeit seines Geistes. Der Kultur Deutschlands aber verdankt Liszt das Höchste und Beste seines Wesens: sein Eindringen in den Geist zweier großer deutschen Söhne, in den Geist Johann Sebastian Bachs und den Goethes. Und so blüht seine Kunst gerade im Herzen Deutschlands, an der Stätte Schillers und Goethes, in Weimar, lebensvoll auf, eine Blume von exotischem Aussehen und südlichem Farbenspiel, aber doch inmitten unserer herrlichen deutschen Gewächse des Gartens, des Waldes und Feldes und umgeben vom herrlichen deutschen Hochwalde, und sie wird von ihrer Umgebung als eine der ihren angesehen und als eine der ihren geliebt."

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN (23. Oktober 1911). — „Franz Liszt." Von Rudolf Louis. „Von den Bahnen, die im Laufe des 19. Jahrhunderts das Lied, die Instrumentalmusik, das Oratorium, die katholische Kirchenmusik eingeschlagen hat, kann man nicht reden, ohne des gewaltigen Einflusses zu gedenken, die alle diese Gebiete durch die kompositorische Tätigkeit Liszts erfahren haben. Aber etwas anderes ist es, wenn man nach dem eigentlichen schöpferischen Eigenwerte der Lisztschen Werke fragt. Ohne Zweifel ist es Liszt weit weniger als anderen großen Meistern gelungen, seine Werke von seiner Persönlichkeit loszulösen, ihnen durch objektiv wertvolle künstlerische Gestaltung eine Eigen- und Sonderexistenz außerhalb der Individualität ihres Schöpfers zu verschaffen. Weit

mehr als bei den Werken anderer Komponisten hat man bei den Kompositionen Liszts die Empfindung, daß sie nicht so sehr durch das bedeutend sind, was sie selbst sagen, als durch das, was sie über ihren Schöpfer sagen. Aber anderseits ist auch das gewiß: in den besten Lisztschen Werken lebt wirklich etwas von dem Zauber der Persönlichkeit dieses großen, edlen und liebenswerten Menschen, etwas, das freilich nur dann seine volle Wirkung auszuüben vermag, wenn es geweckt wird von der Hand eines Interpreten, der dem Geiste der Lisztschen Persönlichkeit irgendwie wesensverwandt ist...“ — „Erinnerungen an Franz Liszt“ veröffentlicht (22. Oktober) Pauline v. Erdmannsdörfer-Fichtner. „‚Neidloses Anerkennen der Leistungen unserer Kollegen und Mitschüler‘ war einer der vielen Paragraphen, die unter seinem Szepter respektiert werden mußten, und ein allenfallsiges Nichteinhalten hatte manchmal scharfe Nachspiele und durfte nicht wiederholt werden, sonst war die ‚Hofgärtnerei‘ dem Betreffenden verschlossen“.

NATIONALZEITUNG (Berlin) (20. Oktober 1911). — „Franz Liszt.“ Von Sigmund Piesling. „... Mit den Hebeln der Programmusik ist dem Faustsstoff, um nur diesen einen, gewaltigsten zu nennen, nicht beizukommen. Die illustrierende Musik mußte versagen, wo es sich nicht um die Abschilderung von Einzelzügen, sondern um die intuitive Erfassung der Faustnatur handelte. Vergleicht man Liszts ‚Faustsymphonie‘ mit der Neunten Symphonie Beethovens, diesem gewaltigsten musikalischen Faustdrama, so wird das Gesagte ohne weiteres klar. Aber trotz dieser grundsätzlichen Einwendungen ... bleibt Liszts schöpferische Begabung bedeutend genug, um ihm mehr zu sichern, als den halbschlächtigen Ruhm eines ästhetischen Anregers ...“

NEUE FREIE PRESSE (Wien), No. 16942 (21. Oktober 1911). — „Franz Liszt.“ Von Julius Korngold. Verfasser stellt die Frage: Was ist mehr als im Sinne äußeren Nachruhmes unsterblich an Liszt? „Man kann sagen: Liszt ist nicht mehr umstritten, aber er hat auch nicht gesiegt. Das Poesie- und Bildermusizieren, dem seine ‚Symphonische Dichtung‘ nachhängt, steht insofern nicht mehr im Kampfe, als man darin eine der Möglichkeiten der Musik erkannt hat, aber bei weitem nicht deren oberste. Auch im Hause der Musik gibt es viele Wohnungen: der ‚Programmusik‘ als solcher gehören etwa — der ‚Salon‘ und die Nebenräume zugleich. Die Musik kann auch das, was ihr der Programmusiker zumutet, aber sie kann Besseres und Höheres ...“ „Liszt war schöpferisch in der Bereicherung der Musik mit neuen Sprachelementen, in der Erweiterung ihrer Grammatik, ihrer Ausdrucksweise ... Dieser Anteil Liszts in dem gewaltigen Umbildungsprozeß bleibt für alle Zeiten wichtig. Dieses neue Zeitalter der Musik ist als das Wagnerische in die Geschichte getreten; aber Liszt hat daran auf harmonischem Gebiete, in der Pflege des deklamatorischen Motivs, in der Instrumentation neugeschaffen ... Liszt war der Entdecker, aber Wagner freilich war der Erfinder ... Was Liszt für den Freund gewirkt, ist unabsehbar; er lebt vielleicht am stärksten im Siege Wagners fort, vielleicht liegt hier der dauerhafteste Teil seiner Unsterblichkeit. In seiner erfolgreichsten symphonischen Dichtung hat Liszt Lamartines poetische Idee, das Leben sei nur als eine Folge von Präludien zu einem unbekannten Gesang anzusehen, in Tönen nachgebildet. Auch des bedeutenden und merkwürdigen Mannes künstlerisches Schaffen scheint uns heute eine Folge von Präludien zu einem allerdings wohlbekannten und bleibenden Gesange, den ein Größerer angestimmt hat.“ — No. 16943 (22. Oktober). „Aus Liszts Weimarer Tagen.“ Von Wolfgang Thomas. Verfasser veröffentlicht bisher unbekannte Briefe des Meisters an Elisabeth Marr, geb. San-Galli, die Frau des Theaterdirektors und Regisseurs Heinrich Marr in Hamburg. — In derselben Nummer

teilt S. Bachrich persönliche Erinnerungen an den Meister mit. — No. 16948 (27. Oktober). Marianne Brandt plaudert in anziehender Weise über „Begegnungen mit Franz Liszt“. Bei einem Diner gab er auf die Frage der Künstlerin, warum er keine Oper schreibe, die bezeichnende Antwort: „Ich hatte eine geschrieben, aber da kam ein ganz Großer, und ich warf die Partitur ins Feuer!“

NEUE PREUSSISCHE (KREUZ-)ZEITUNG (Berlin) (22. Oktober 1911). — In seinem Gedenkartikel meint —ok u. a.: „Was Richard Wagner im Musikdrama erstrebt und durchgesetzt hat, das wollte Liszt in der Instrumentalmusik erreichen; aber wie die Sache augenblicklich steht, haben beide uns in eine Sackgasse geführt, aus der es keinen anderen Ausweg als die Umkehr gibt.“ Mit dem „Programm“ habe Liszt „das Zeichen zu einem wahren Hexensabbat gegeben, der auf dem ganzen Gebiete der Instrumentalkomposition hereingebrochen ist, und dessen Ende man noch gar nicht absehen kann.“

NEUES WIENER TAGBLATT (22. Oktober 1911). — Robert Hirschfeld schließt seinen Gedenkartikel mit den Worten: „Unserer vom Suchen und von Suchenden gequälten Zeit wird es nicht leicht, von dem Ringe des Egoismus aus sich dem Lisztschen Ideale der Menschlichkeit auch nur in der Vorstellung zu nähern. Wie fern ist der heutigen Anschauung ein Künstlertum, das von blendender Virtuosität zum idealen Schaffen und zu gewaltigen geistlichen Werken, eine menschliche Natur, die von zügelloser Romantik zur Humanität und zu religiösen Ideen sich erhebt! Das Geheimnis dieses Seelenfluges liegt vielleicht in einer Formel, die Franz Liszt selbst gesprochen hat: ‚Im Leben muß man sich entscheiden, ob man das Zeitwort ‚haben‘ oder das Zeitwort ‚sein‘ konjugiert.‘ Der Gegensatz zweier Zeiten prägt sich in dem Unterschiede aus. Franz Liszt und seine großen Mitlebenden hatten die Sehnsucht zu ‚sein‘. Dieses Streben wurde für die Tage unserer Kunst in den Trieb zu ‚haben‘ umgewandelt. Die Mission des wahren Kulturmenschen aber ist nicht Enteignen, Entziehen, Abbruch, sondern Geben, Begünstigen, Binden.“ — „Franz Liszt und die Frauen.“ Von O. R. „Wo starkes Licht ist, da sind auch starke Schatten. Neben seiner Kunst, die ihn hoch über alle Menschen erhob, besaß Liszt eine Schwäche, welche ihn oft der scharfen Kritik seiner Zeitgenossen aussetzte: die Schwäche für das weibliche Geschlecht. ‚Ich habe niemals ein junges Mädchen verführt!‘ sagte Liszt einst zu einer Freundin. Das mag richtig sein, doch vermochte er dem Locken der Sirenen niemals zu widerstehen. Seine Naturanlage war eben so beschaffen: er konnte ohne Frauen nicht existieren, keine Frau vermochte ihn auf die Dauer zu fesseln, und sicher hat er keine von ihnen aufrichtig geliebt.“

NEUESTE NACHRICHTEN (Dresden) (20. Oktober 1911). — „Erinnerungen an Franz Liszt.“ Von Laura Rappoldi-Kahrer. „Zum Schluß nur noch eins: Die Orchesterwerke, die Originalkompositionen für Klavier sowie seine Lieder sind zum Teil Gemeingut geworden, doch scheint es mir, als ob man die in jeder Hinsicht meisterlichen Bearbeitungen, die unendliche Zahl seiner Opernphantasieen mit Unrecht heute etwas vernachlässigte. Es ist dies um so mehr zu bedauern, als dieselben eine Fülle von unerhört originellen Arabesken enthalten, wie sie kein anderer Klavierkomponist aufzuweisen hat, dabei in rhythmischer und modulatorischer Beziehung höchst eigenartig, durchweg neu erdacht und erfunden sind. Was den reinen Klaviersatz anbetrifft, so ist er weder vor noch nach Liszt wieder in so glänzender Weise repräsentiert worden.“

PESTER LLOYD (Budapest) (20. Oktober 1911.) — „Franz Liszt.“ Von August Beer. Über Liszts geistliche Musik sagt Verfasser: „An die echte Religiosität Liszts wagt sich kein Zweifel heran, aber er war zu viel Weltmann, um solche Gegensätze

restlos zu verschmelzen, über sie einen großen versöhnenden Akkord zu spannen. Er konnte die Stilbuntheit nicht vermeiden, die vom gregorianischen Gesang, dem Palestrinachoral, von den altliturgischen Motiven zu modernstem Al fresco ausschwärmt, rein Kirchliches und nur allzu Weltliches fast unvermittelt aneinanderreiht. Bei allem gebotenen Vorbehalt muß man sich doch dem vielen Schönen und wahrhaft Ergreifenden in dieser seltsam bunten Mischung gefangen geben, verstehend mitfühlen, welche Summe von Lieblichem und Erhabenem, von dramatischem Schwung und interessanter musikalischer Ziselierarbeit er hier bietet. Und wie er die nationale Note kräftig mitschwingen läßt, in der Graner Missa solemnis, in der Krönungsmesse, in der Elisabethlegende, wie es ihm auch hier warm ums Herz wird, wenn er seine klingenden Grüße an die ungarische Heimat entsendet!" — (20. Oktober.) „Franz Liszt". Von Graf Géza Zichy. Plauderei über intime Momente seines Charakters und seiner Lebensgewohnheiten. „Immer in der heißen Atmosphäre des ewig Weiblichen lebend, brachte ihn seine Herzensgüte und unvergleichliche Höflichkeit in den Ruf eines Don Juan, was er so gar nicht war. Er sagte mir: ‚Wenn Damen zuvorkommend sind und die Männer standhaft bleiben, so müssen sie brutal oder lächerlich sein. Beides fällt schwer.'" „... Es gibt Tote, die im Bewußtsein und in der Phantasie der Menschheit immer lebendiger werden. Solch ein Mensch war Franz Liszt". — „Ein unbekanntes Porträt Franz Liszts." Von Polyxena Hampel-Pulszky. Interessanter Artikel über das Lisztbild des ungarischen präraffaelitischen Malers Soldatics.

PRAGER TAGBLATT (12. Oktober 1911). — „Franz Liszt." Von Ernst Rychnovsky. „Seien wir nicht blind gegen die Schwächen, die Liszts schöpferischem Wirken eigen, seien wir aber auch nicht gleichgültig gegen die große Summe positiver Kunstwerte, die wir in ihm finden können. Wir dürfen es uns ruhig eingestehen: Wir kennen Liszt auch heute noch zu wenig, ich meine, den universellen Künstler, wie er jetzt musikalisch in einer kritischen Gesamtausgabe und auch literarisch erschlossen wird. Uns ihm geistig zu nähern, die von ihm ausgehenden vielfältigen Anregungen unser kulturelles Leben befruchten zu lassen, das ist eine Aufgabe, die schon des Schweißes der Edlen wert ist. Wir brauchen nicht zu übertreiben. Es soll nie heißen ‚Zu viel Liszt!', aber, was wir wohl vertragen können, ist: ‚Mehr Liszt!'"

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE ZEITUNG (Essen) (21. Oktober 1911). — „Liszt." Von Otto Albert Schneider. „... Sein Wesen ist unnaiv, reflektierend. Nicht kühl reflektierend, sondern leidenschaftlich-hingerissen, fast visionär hingegeben. Er ist durchaus Kulturmensch, ganz angefüllt mit Reminiszenzen aller Art, raffiniert bis zur Pose, Weltmann und Priester zugleich, pathetisch und ironisch, zart und diabolisch, ein Minnesänger und Rattenfänger. Voll, übervoll von Kultur, kommen ihm musikalische Einfälle immer erst durch das Medium eben dieser Kultur. Er schöpft nicht wie Beethoven, der an allgemeiner Bildung tief unter ihm steht, unmittelbar aus eigenen Tiefen, er steigert sich vielmehr empor zu den Höhen an der Hand Größerer, erlebt die Welt, die jene schufen, nach, so genialisch allerdings, daß sein Werk dann oft auf die Höhe jener gehoben erscheint. Er braucht künstlerische Motive, die er paraphrasiert, er ist der eigentliche Schöpfer der Paraphrase, der virtuos-poetisierenden Reminiszenz, als die alle seine Tonwerke eigentlich zu betrachten sind. So bedeutete auch das für uns banale Tonstück für ihn einen Rausch: er erlebte innerlich das Höchste, ohne ihm doch den unmittelbarsten Ausdruck geben zu können."

SAALE-ZEITUNG (Halle a. S.) (19. Oktober 1911). — „Franz Liszt." Von Eduard Mörike. „Die Bedeutung Liszts für unsere Musikentwicklung kann man in einen

Satz zusammenfassen: Die ganze moderne Musik steht auf den Schultern Liszts!.. Daß die ‚Programmusik' bei allen natürlich und gesund empfindenden Naturen jetzt in einen gewissen Mißkredit gekommen ist, ist nicht Liszts Schuld, sondern die seiner Nachahmer, seiner Weiterbauer. Diese Epigonen bringen nur Anempfundenes, sie beschränken sich auf das äußere Gewand, sie kehren — cum grano salis — zurück zu der Tonmalerei als solcher . . ."

SCHWÄBISCHER MERKUR (Stuttgart) (19. Oktober 1911). — „Zum 100. Geburtstag von Franz Liszt." Von Oswald Kühn. „. . . Liszts Einfluß in gewissem Sinne auf Wagner ist heute unbestritten, seine Bedeutung für die Entwicklung der Programmusik ist offenkundig, sein Name steht mit großen Lettern an der Pforte, die in das Reich der neuen deutschen Musik führte. Es wird niemand gezwungen, einzutreten. Aber schmähen soll man uns ‚unsere' Kunst auch nicht. Und Liszts Schaffen ist zum Teil doch auch in größeren Kreisen anerkannt, seine Faustsymphonie hat viele Freunde (die ungarischen Rhapsodieen sind Lieblingsstücke auch der Militärprogramme) und sein ‚Christus' würde, öfter aufgeführt, sicher viele bekehren."

TAGLICHE RUNDSCHAU (Berlin) (21. Oktober 1911). — „Zu Franz Liszts Gedächtnis." Von Walter Paetow. „. . . Wenn wir in Deutschland heute stolz darauf sein können, daß wir (zum mindesten in der Öffentlichkeit) Dilettantismus nicht mehr dulden, so ist das eine Errungenschaft durch Franz Liszt. Er war zweifellos einer der größten Pädagogen, die jemals gelebt haben, und er wurde deshalb die treibende Kraft für Generationen, weil er auch dem größten Genie stets getreueste Pflichterfüllung und alltägliche Bienenarbeit zum obersten Gesetz erhob. Der Meister der Lebensüberwindung war ein Meister der Lebens- und Krafterfüllung — für sich selbst wie für seine Schüler. Die Jugend ist herangewachsen, die sich seiner Lehren erfreuen durfte — wir vernehmen durch sie immer noch seine Stimme. Aber man fragt sich besorgt: wie lange noch?" — In derselben Nummer veröffentlicht Max Chop persönliche Erinnerungen an „Franz Liszt als Künstler und Mensch".

VOLKSZEITUNG (Dresden) (21. Oktober 1911). — „Franz Liszt." Von Felix Zimmermann. „An der Erscheinung Liszts besiegt uns heute im Rückblick der hohe Adel und die sichere Geschlossenheit seiner Persönlichkeit. Sein Charakter hat sich als noch dauerhafter und gefestigter erwiesen als seine Kunst. An ihr mag heute schon manches für tot gelten, obwohl wir andrerseits noch mitten drin sind, vieles davon erst zu erwerben, um es zu besitzen — die Ehrlichkeit und Größe in seinem Schaffen wird heute kaum mehr ernstlich angezweifelt. Es ist vor allem das Untheatralische seines Wesens, das uns sympathisch berührt, die menschliche Echtheit seiner Lebens- und seiner Kunstentwickelung, kurz, eben das Charaktervolle seines Erdenwallens. Wir lieben ihn um seiner Opfer willen, die er dem Ideal gebracht hat, und müssen ihm dankbar sein für die Spenden, die er in seiner Kunst dargeboten hat, und aus deren sprödem Erz wir noch lange mit reichlich lohnender Mühe die Goldadern für uns ausscheiden können und sollen."

VOLKSZEITUNG (Leipzig) (3. November 1911). — In seinem Gedenkartikel „Franz Liszt" bezeichnet es —t— als besonders wichtig, „bei Liszt jenen Charakterzug hervorzuheben, der für sein Schaffen maßgebend ist, nämlich die Konsequenz, mit der er seinen neuen Weg verfolgte. Liszt besaß den wahren Glauben des großen Künstlers an sich, von dem er nicht abgewichen wäre, und hätten selbst die wärmsten Freunde Bedenken an der Richtigkeit geäußert. Auch wenn Liszt geirrt

hätte — wie eben nur große Persönlichkeiten irren können —, das Positive, der ideale Glaube an sich und seine Bestimmung bleibt bestehen als leuchtendes Vorbild denen, die etwas Originales in sich fühlen, das nach Ausdruck ringt, auch wenn es keine Aussicht hat, bald anerkannt zu werden."

VORWÄRTS (Berlin) (21. Oktober 1911). — „Franz Liszt." Von Wilhelm Mauke. „... Der Pole Chopin war deutscher als der Ungar Liszt, der zwischen den Rassen stand und ein heimatloser Kosmopolit der Kunst war. Ein Victor Hugo der Musik mit weitgesteckten Zielen und überschäumender Tatkraft, wollte er die deutschen Romantiker überflügeln, indem er Mendelssohns Lieder ohne Worte ins Orchestrale übersetzte, aber es blieben aufgebauschte Klaviertranskriptionen. Und Schumann, der feinsinnige musikalische Poet, der in seinen unausgesprochenen Klavierdichtungen ohne ‚Programm' viel mehr in kleineren Formen zu sagen wußte wie der großartige ‚Reformator der Symphonie' Liszt, blieb dem deutschen Herzen viel näher. Denn seine Phantasie war elementar, sein Gefühl echt und keusch, seine Lyrik einfach wie die deutsche Landschaft, seine Technik wurde nie virtuoser Selbstzweck. So ist das Phänomen Liszt die Tragödie des reflektierenden Virtuosen, der die Schranken seines ihm eingeborenen Stils mit aller Gewalt verneinen wollte, mit jener Gewalt, die der Idealismus seines edlen Künstlerherzens ihm eingab, dem aber die Kraft, die letzten Ziele zu erreichen, fehlte. In der Kunst aber ist Können alles, Wollen nichts."

VOSSISCHE ZEITUNG (Berlin) (8. Oktober 1911). — „Erinnerungen an Franz Liszt." Von Ludwig Pietsch. „Bekanntlich war er auf seinen Triumphzügen durch die Länder Europas im Jahre 1842 auch nach Berlin gekommen, hatte hier einige Konzerte gegeben und sowohl durch seine faszinierende Persönlichkeit wie durch sein Klavierspiel Mann und Weib, alt und jung in einen ähnlichen Taumel und Rausch des Enthusiasmus für ihn getaucht, wie es den Berlinern 10—15 Jahre früher durch Henriette Sontag geschehen war. Verhältnismäßig wohl nur wenige von denen leben heute — nach 68 Jahren — noch, die jene Zeit mit Bewußtsein durchgemacht, die damals die Wirkungen dieses dämonischen Zauberkünstlers auf ihre eigene Seele erfahren und die Erinnerung an das in jenen Tagen hier Erlebte und Gehörte in treuem Gedächtnis bewahrt haben. Einer von diesen wenigen bin — ohne mich dessen rühmen zu wollen — ich selbst." Der Verfasser dieser anregenden Erinnerungen ist bekanntlich inzwischen aus dem Leben geschieden. — (22. Oktober). „Franz Liszt." Zur Zentenarfeier von M[ax] M[arschalk]. Die Natur „schenkte ihm nicht nur das hohe Erdenglück der phänomenalen Persönlichkeit, sondern das noch höhere, sie in seinen Werken zu hinreißendem Ausdruck bringen zu können. Und in diesen glüht und sprüht es von tollkühnem Heldentum, es singt und klingt, flüstert und raunt, deklamiert wohl auch bisweilen von Aspirationen höchsten Fluges, von inbrünstigen, ekstatischen Gefühlen, von zärtlichen und passionierten Erlebnissen, und wenn auch das mondäne Parfüm des Pariser Salons öfters hineinschlägt, so wird es doch wieder hinweggeweht von jenem Sturmwind der Begeisterung, der bei Liszt am echtesten wirkt, wo der Musiker zum Geschichtschreiber seines Volkes in Tönen wird. Alles in allem: Ein edler, großer Mensch und jeder Zoll ein Künstler!"

WESER-ZEITUNG (Bremen) (22. Oktober 1911). — „Franz Liszt." Von Gustav Kißling. „... Ihm vor allem verdankt die Tonkunst die Befreiung von dem Zwange eines sich überlebt habenden und daher unfruchtbar gewordenen Regelwesens und in Verbindung damit eine höchst folgenreiche Erneuerung der Harmonie sowie das Streben nach unmittelbarer musikalischer Darstellung poetischer Gedanken."

WORMSER VOLKSZEITUNG (7. Oktober 1911). — „Liszt und die Frauen." Von Dora Mattern. „So hat dieser geniale Mann, der von einer so großen Zahl von Frauen geliebt wurde . . . doch diejenige nicht gefunden, an deren Seite ihm dauerndes Glück zuteil geworden wäre. Vielleicht lag es daran, daß er sein Innerstes niemandem ganz erschließen konnte, daß er bei aller Güte etwas Unnahbares besaß, das einer völligen Hingabe widerstrebte."

II: Liszt und seine Beziehungen zu einzelnen Städten und Landschaften

BRESLAUER MORGENZEITUNG (22. Oktober). „Franz Liszt in Breslau." — DRESDNER ANZEIGER, No. 293 (22. Oktober). „Liszt auf seinem Triumphzug in Dresden." Von Eugen Thari. — NECKARZEITUNG (Heilbronn) (19. Oktober), „Franz Liszt in Schwaben." Von Willy Widmann. — NIEDERSCHLESISCHER ANZEIGER (Glogau). „Franz Liszt in Glogau." Von —e. — SCHLESISCHE ZEITUNG (Breslau) (22. Oktober). „Liszt in Breslau." — SCHLESISCHE VOLKSZEITUNG (Breslau). „Breslauer Lisztiana." Von Julius Blaschke.

III: Kürzere Artikel und Gedenkblätter

BEUTHENER ZEITUNG (22. Oktober 1911). — „Franz Liszt." Von Paul Pasig. „Liszt darf als einer von denjenigen musikalischen Reformatoren bezeichnet werden, deren Name vom Glanze der Unsterblichkeit verklärt wird." (Der Artikel ist noch in einer Reihe anderer Zeitungen erschienen.)

DORTMUNDER ZEITUNG (22. Oktober 1911). — „Franz Liszt." Von Ernst Boerschel. „Die letzten Jahre vergingen in Reisen. Liszts Kunstwerk war abgeschlossen. Es geht als eins der interessantesten und leidenschaftlichsten Dokumente der Romantik auf die Nachwelt. Es ist nicht tief und im höchsten Sinne schöpferisch gewesen und hat zur Entwickelung der Musik eigentlich nur rein technisch beigetragen. . ."

GABLONZER TAGBLATT (19. Oktober 1911). — „Franz Liszt." Von Emil Kißner. „Einer der Größten seiner Zeit ist Franz Liszt gewesen. Das erkennen wir, je mehr sich uns sein persönliches und sein künstlerisches Leben erschließt, von Jahr zu Jahr mit wachsender Deutlichkeit. Heute steht Liszt dem großen Publikum nicht mehr fern."

HAMBURGER ECHO (22. Oktober 1911). — „Franz Liszt." Der anonyme Verfasser nennt Liszt „vielleicht den vielseitigsten und interessantesten der musikalischen Charakterköpfe." Von seiner Kirchenmusik meint er: „Wir Norddeutschen wären auch wohl zu verstehen, wenn wir das meiste von dem eben Genannten ablehnten, uns würde der katholische Stil schon abschrecken. Der Sinn, den sie darstellen, ist eine blinde Ergebung in die Glaubenslehren der allein seligmachenden Kirche, und der vorherrschende Affekt die atemlose Verzückung über die dekorativen Elemente des katholischen Kultus. Dafür haben wir kein Verständnis. . ."

KLEINE PRESSE (Frankfurt a. M.) (21. Oktober 1911). — „Franz Liszt." Von s. „. . . kein Tonkünstler gehörte in gleichem Umfange wie er allen Nationen an, die eine musikalische Tradition besitzen. Geistig ebenso eminent gebildet, wie musikalisch hervorragend beanlagt und entwickelt, fühlte er sich mit seinem kosmopolitischen Wesen überall an den Stätten der Kunst in gleicher Weise heimisch, wie im Salon, in der Natur, ja wie auch in der Kirche. . ."

KÖLNER TAGEBLATT (23. Oktober 1911). — „Nicht nur als der größte, schlechterdings unerreichte und unerreichbare Pianist steht Liszt heute vor unserem geistigen Auge, nicht nur als ein Schaffender von prächtiger Eigenart und starker Persönlichkeit, sondern auch als ein milder, edler Mensch voll schöner Harmonie, dessen lauterer und vornehmer Charakter selbst von seinen Gegnern anerkannt wurde. Und man weiß nicht, welche Sehnsucht in unserer so geschäftstüchtigen Zeit stärker ist: die nach seinem wundervollen Klavierspiel, nach seinen Werken oder nach seiner reinen menschlichen Persönlichkeit . . .“

NEUE BADISCHE LANDESZEITUNG (Mannheim) (22. Oktober 1911). — „Franz Liszt.“ Von Karl Heckel. „Wagner bedurfte unserer enthusiastischen Hingebung, unseres wärmsten Gefühlsverständnisses, unserer willigen Mithilfe, wenn sein großes Werk erstehen und bestehen sollte. Wir nahmen an Kampf und Sieg teil. Von Liszt dagegen hatte man frühzeitig das Gefühl, daß er souverän über dem Leben, über der Welt stehe. Immer erschien er gebend, spendend, auszeichnend . . . immer konnte man ihm gegenüber nur der Empfangende sein.“

OSNABRÜCKER TAGEBLATT (16. Oktober 1911). — „Etwas über Liszt und seine bleibende Bedeutung.“ Von Dr. Ziller. „Durch seine persönliche Wirksamkeit hat er den Musiker auf eine höhere Stufe gehoben, und der musikalischen Kunst hat er den Weg zu einem weiten und herrlichen, vor ihm noch unbetretenen Gebiet eröffnet. . . Erst unter seinen Händen und unter seinem Einfluß ist das Klavier zu einem Mikrokosmos der ganzen Musik geworden.“

Erwähnt seien zum Schluß noch die folgenden Artikel: BADISCHER BEOBACHTER (Karlsruhe) (22. Oktober). Von L. Degen. — GENERAL-ANZEIGER (Ludwigshafen a. Rh.) (20 Oktober). Von K. Winterfeld. — MÄRKISCHE VOLKSZEITUNG (Berlin) (21. Oktober). Von Alfred Schacht. — MECKLENBURGISCHE ZEITUNG (Schwerin) (20. Oktober). Von W. Kz. — NEUE ZÜRCHER ZEITUNG (22. Oktober). Von A. Niggli. — OLDESLOER LANDBOTE (21. Oktober). Von Alfred Mello. — PFÄLZER ZEITUNG (Speyer). Von Johann Wittmann. — DER SAMMLER (Beilage der Augsburger Abendzeitung, No. 125 vom 19. Oktober). Von L. R. — THORNER PRESSE (22. Oktober). Von J. Thüringer. — TREMONIA (Dortmund) (20. Oktober). Von Heinz Manthe.

Willy Renz

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

79. **Arnold Schering:** Geschichte des Oratoriums. (Kleine Handbücher der Musikgeschichte. Herausgegeben von Hermann Kretzschmar. Band III.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1911. (Mk. 10.—.)

Daß die „kleinen" Handbücher, deren Plan von Kretzschmar entworfen worden ist, die anfänglich vorgesehene räumliche Beschränkung durchbrechen mußten, war vorauszusehen. Schering, dessen Eifer wir bereits ein Buch dieser Sammlung, die Geschichte des Instrumentalkonzertes, verdanken, hat mit der zur Besprechung vorliegenden Arbeit einen stattlichen Band von gegen 700 Seiten geliefert, der all das gewissenhaft und in übersichtlicher Form zusammenträgt, was sich dem Vorwurfe von der rein geschichtlichen und ästhetischen Seite aus abgewinnen läßt, wobei von selbst diese in den Hintergrund tritt. Die Darstellung erstreckt sich bis auf die Gegenwart, d. h. auch alle die Werke werden in den historischen Zusammenhang eingeordnet, denen wir wenigstens teilweise noch nicht mit völliger Objektivität (soweit von einer solchen überhaupt die Rede sein kann) entgegenzutreten vermögen. Hier bietet das Buch, das in diesen Abschnitten naturgemäß auch zuweilen nur Skizzenhaftes zeigt, denn auch wohl am ehesten einzelne Angriffspunkte Doch wie man sich ihnen gegenüber auch verhalten möge, dem großen Werte der mit peinlicher Sorgfalt durchgeführten Arbeit tun sie keinen Abbruch. Wie mühsam Scherings Werk durchzuführen war, kann nur der ermessen, der weiß, wie verschieden die Formen sind, die unter dem Namen „Oratorium" erscheinen, Formen, die bis jetzt nur gewissermaßen Verlegenheitsdefinitionen des ganzen Begriffes erzeugt haben und die auch Schering veranlaßten, von einer Generaldefinition des Begriffes abzusehen. Scherings vortreffliches Buch wird dem Historiker unentbehrlich sein. Ich hoffe aber zuversichtlich, daß auch die Leiter großer Chorvereine nach ihm greifen werden, damit wir aus der Trostlosigkeit der gegenwärtigen Programmdürre herauskommen: es gibt eine kaum geahnte Fülle des Stoffes und verhilft gar manchem vergessenen Werke zu seinem Rechte, abermals gehört zu werden.

Wilibald Nagel

80. **Max Hehemann:** Max Reger. Eine Studie über moderne Musik. Verlag: R. Piper & Co., München 1911. (Mk. 3.—.)

Diese erste und — wie lange? — zusammenfassende Monographie über Max Reger ist, wie nicht anders zu erwarten, mit dem alles entschuldigenden und alle Grundmängel Regerscher Kunst — musikalische und literarische Unkultur, dämonische Zerstörung der Tonalität, locker verkittete Form, harmonische und modulatorische Hypertrophie und Fehlen des Klangsinns — übersehenden Liebe des Biographen geschrieben. Man wird ihr keinen Vorwurf daraus machen, ihr im Gegenteil ihrer überreichen Beispielsammlung, ihrer bis zum Burschikosen lebendigen und phantasievollen Darstellung und Analyse, ihres Fernhaltens fruchtloser Polemik halber nur gut sein und sie warm empfehlen dürfen. Kritik freilich ist bei ihrer Lektüre mehr als nötig, und auch die Fähigkeit und der gute Wille, Regers Kunst unter anderem Gesichtswinkel als dem beliebten Bach-Beethoven-Brahms zu betrachten und sich dabei endlich einmal von der ungeheuren modernen Überschätzung der „Persönlichkeit", der „Weltanschauung", der „Zwischenwerte" und der „Differenziertheit" frei zu machen. Hehemann kommt den Grundmängeln Regerscher Kunst ja unbewußt nahe genug, wenn er von unserer gärenden Zeit, von Reger als einem von Dissonanzen gequälten, als Anarchisten verschrieenen Musiker, von seinem gewissen Beschränkungen unterworfenen Künstlertum, von den verblüffenden Wirkungen mancher Stellen, von den Gefahren des Vielschreibens redet. Was unsere Zeit nicht alles auf dem Gewissen haben soll! Warum da nicht die Folgerungen für die innerste Ungesundheit Regerscher Musik ziehen? Sein Bemühen, Reger als „Vollblutmusiker" und Nichtästheten zu preisen — was jeden nur freuen wird, wenn man da auch erwidern muß, daß man noch lange kein Ästhet ist, wenn man sich als Musiker recht herzlich mit bildender Kunst und Literatur beschäftigt und wenn auch dem Liederkomponisten Reger ein liebevolles Literaturstudium und ein verfeinerter literarischer Geschmack recht nötig wäre — verleitet ihn zu blinden Ungerechtigkeiten. Am sinnfälligsten da, wo er Schumann als literarischen Tonkünstler festnagelt, „dessen poetische Vorwürfe das heutige Geschlecht zum Teil nicht mehr kennt, und dessen danach geschaffene Musik ihm daher nicht mehr verständlich ist" (!). Ebenso wäre die Ableugnung des Liszt-Wagnerschen Einflusses (S. 11) auf Reger, wären die „leichten lockeren Vögel" und Hausgeister des „Wohltemperierten Klaviers" und anderen „Fugenwerks" — man denke an die es- und cis-moll Fugen! —, sowie der verunglückte Versuch, Richard Strauß' frühere symphonische Werke in die alten klassischen Formen des Rondo usw. einzuspannen, zu beanstanden. Der Wert des Buches liegt in der Beispielsammlung und in den Analysen. Um so bedauerlicher bleibt es, daß die ganze frühere, den großen Variationenwerken vorangehende Klaviermusik Regers auf fünf Zeilen (S. 53) abgetan wird, obwohl sie trotz ihres Brahmsischen Gesichts teilweise zum Gesundesten und Erfreulichsten dieser Regerschen Gattung gehört. Bedauerlich bleibt es auch, daß das Buch ungleich Stefans, in demselben Verlage erschienener kleiner Mahler-Monographie nicht auch durch ein chronologisches Verzeichnis der Erstaufführungen Regerscher Werke, durch ein solches der bisher in Zeitschriften, Broschüren usw. versteckten, wichtigeren Reger-Literatur und ein sorgfältiges Verlagsregister aller Regeriana geschlossen ward. — Wir wünschen dem Buche alle Verbreitung. Denn nichts pflegt so rasch die allgemeine Meinung und die öffentliche Kritik, die der zeitgenössischen Musik und namentlich Reger gegenüber alle Maßstäbe des besonnenen Urteils verloren hat, von dem übertriebenen Reger-Kultus zu heilen, wie eine allzu rosige Brille.

Dr. Walter Niemann

81. **Karl Schmidt**: Wilhelm Hill. Leben und Werke. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 3.—.)

Wer kennt nicht das melodische, ein wenig mit deutscher Sentimentalität durchtränkte Lied: „Es liegt eine Krone im grünen Rhein"? Und wie wenige kennen den Verfasser dieses Liedes, dem das vorliegende Schriftchen gewidmet ist. Wilhelm Hill gehört nicht zu den Führern und Bahnbrechern. Er stammte aus einer Kantorenfamilie in Fulda und sog sozusagen die Musik schon mit der Muttermilch ein. In Frankfurt auf der Realschule traten neben dem musikalischen Talente bedeutende malerische hervor; Hill entschied sich aber für die Musik. Heinrich Henckel und C. F. Hauff waren seine Lehrer; auch hörte er in Frankfurt gute Orchester- und Quartettmusik. Clara Schumann hörte er, Schulhoff, Laub und manche andere. Dabei gediehen seine Arbeiten und Studien in reichem Maße, so daß er mit den seriösen Variationen von Mendelssohn zum ersten Male öffentlich auftreten konnte. Seine Bewerbung um das Stipendium der Mozartstiftung blieb leider ohne Erfolg. Die kompositorischen Arbeiten, von denen der Verfasser einige Beispiele gibt, zeigen Durchsichtigkeit, Klarheit und eine ziemlich melodische Natur. Spohr, dem seine Kompositionen zugeschickt wurden, äußerte sich sehr günstig darüber. 1859 spielte der junge Künstler zum ersten Male in einem Konzert des Philharmonischen Vereines in Frankfurt, und zwar das a-moll Konzert von Hummel. Dann siedelte er nach Leipzig über, wo er in Wilhelm Freudenberg einen gleichstrebenden Freund fand, bei Rietz Komposition, bei Hauptmann Kontrapunkt studierte und vor allen Dingen aus den Gewandhauskonzerten tiefe und schöne Anregungen mit nach Hause nahm. Von da ging es wieder zurück nach Frankfurt, wo er wiederholt in die Öffentlichkeit trat, vor allen Dingen mit dem Sänger Carl Hill bekannt wurde (mit dem er übrigens nicht verwandt ist). Der Sänger Hill war es, der in erster Linie das „Herz am Rhein" populär machte, so daß es schließlich nicht nur ein beliebtes Studentenlied, sondern auch für alle möglichen (und unmöglichen) Orchesterinstrumente arrangiert wurde. In Frankfurt beschäftigte sich Wilhelm Hill zum größten Teil mit Stundengeben; auch seine pädagogischen Fähigkeiten werden sehr gerühmt. Seine Oper „Alona" hatte zwar anfänglich Erfolg, mußte aber dann wegen Krankheit einer Sängerin abgesagt werden und versank in die Vergessenheit. Mit dem zunehmenden Alter stellte sich ein böses Augenleiden ein, zu dem sich dann später noch eine Arterienverkalkung gesellte, die 1902 zum Tode führte. Der Verfasser erwähnt, daß Hill eines der vielen Opfer der „Moderne" gewesen sei, daß er aber gerade in hervorragendem Maße Melodie besessen habe. Er fügt der biographischen Skizze dann eine ausführliche Besprechung der Hillschen Werke an. Wir blicken da mit Erstaunen in eine ganze Fülle von Liedern, Duetten, Männerchören, Klavierwerken, Kammermusik usw. Neben der Oper „Alona" ist auch noch eine Oper „Jolante" vorhanden. Nun, wenn von diesen Werken schon längst nichts mehr erklingen wird — „Das Herz am Rhein" ist doch im besten Sinne des Wortes volkstümlich geworden, und das ist schließlich der schönste Lohn, den ein Künstler haben kann. Dr. Max Burkhardt

82. **Oswald Feis**: Hector Berlioz. Eine pathographische Studie. Verlag: J. F. Bergmann, Wiesbaden. (Mk. 1.—.)

Diese Broschüre beschäftigt sich mit den größtenteils schon bekannten Exzentrizitäten der Lebensführung und den Abnormitäten der geistigen Veranlagung des merkwürdigen französischen Tonsetzers. Der Verfasser ist Arzt, jedoch anscheinend nicht Psychiater von Fach; wenigstens vermisse ich in seinen Darlegungen, die größtenteils nur Tatsachenmaterial enthalten, die spezifisch psychiatrische Analyse in streng wissenschaftlicher Form, die das Leiden Berlioz' in eine der typischen Erkrankungsarten einzureihen hätte. Andererseits scheint mir der Autor auch nicht musikalisch genug, um den Versuch zu machen, den ich vor allen Dingen zur Beurteilung von Berlioz' Geistesverfassung für nötig hielte, nämlich eines seiner charakteristisch-bizarrsten Stücke auf die eigentliche musikalische Logik des thematischen Aufbaues und seiner Eigentümlichkeiten hin zu untersuchen. Ähnlich, wie man aus einem längeren Schriftstück die Symptome eines an Verfolgungswahn, an Größenideen u. dgl. leidenden Individuums stets wird nachweisen können, so wird der gleichmäßig musikalisch und psychiatrisch Gebildete auch aus einer Partitur, die solche Anzeichen enthält, seine Schlüsse ziehen können. Als bloßer Referent muß ich mich hier auf Andeutungen beschränken. Mir scheint z. B. die Manier des losen Aneinanderreihens unzusammenhängender Gedanken ohne rechte Verbindung und gegenseitige Durchdringung, wie wir sie in Berlioz'schen Werken häufig finden, sehr wohl als „Ideenflucht" angesehen werden zu können, während die unförmlichen, maßlosen Instrumentalanhäufungen (z. B. im Requiem) wohl mit Recht als Symptome eines gewissen „Größenwahns" auszulegen sind. Diese Art der Untersuchung dürfte in Zukunft vielleicht mehr wirklichen Einblick in den Gehirnzustand von Berlioz versprechen, als die Aufzählung seiner „närrischen" Liebschaften, Reisen, Launen usw., die in der Feisschen Broschüre einen breiten Raum einnehmen. Nebenher geht freilich noch die Schilderung der körperlichen und seelischen Leiden des Künstlers, die teilweise das Bild einer schweren Hysterie, zum Teil sogar Epilepsie (sogenannte „Äquivalente", d. h. Anfälle ohne Krämpfe und Bewußtseinsausfall) darbieten. Wir sehen in Berlioz einen Neurotiker höchsten Grades, bei dem auch — wie so oft — sexuelle Momente eine wichtige Rolle spielen, in dessen Zustand Perioden höchster geistiger Leistungsfähigkeit mit solchen tiefster Depression und Verzweiflung abwechseln, wozu sich heftige Schmerzanfälle, Wandertrieb mit nachfolgender Schlafsucht und Gedächtnisausfall usw. gesellen. Auch über den Einfluß des Musikhörens auf seine überreizte Psyche erfahren wir näheres. Im ganzen bringt also die Broschüre nicht sehr viel Neues, gelangt auch nicht gerade zu abschließender Würdigung des Krankheitsbildes, berichtet jedoch eine Anzahl interessanter Einzelheiten, die es

erklärlich machen, warum Berlioz die höchste Staffel des Künstlertums nie zu erreichen vermochte, und warum wir ihn — manchen kritiklosen Anbetern zum Trotz — doch stets als einen „Unfertigen" betrachten müssen. Vielleicht findet sich noch einmal der psychiatrische Untersucher, der, nach der angedeuteten Methode, ein Bild des so vielfach überschätzten Tonsetzers in wahrer Gestalt entwirft, und, gleichwie bei Nietzsche, manches bisher als „genial" Angesehene (vgl. den „Zarathustra") als Ausgeburt eines bereits erkrankten Gehirns (Paralyse!) dartut.

Dr. Gustav Altmann

83. **Johannes Schreyer:** Lehrbuch der Harmonie und der Elementarkomposition. Neue, vollständig umgearbeitete Auflage der „Harmonielehre". (Mk. 5—.) — Dazu separat: Schlüssel zu den Aufgaben. (Mk. 2.50.) Verlag: Carl Merseburger, Leipzig 1911.

Es gibt eine Art von Neid, die ein freudiges, ja erhebendes Gefühl ist; sie kann uns Ältere angesichts dieses Lehrbuchs erfassen, das zwar für die Hand des Lehrers bestimmt ist, dessen Vorteile aber doch am meisten dem Schüler zufallen. Ihr Glücklichen, die ihr heute studiert, ruft man da innerlich; euch wird hier, mit der Analyse unsrer klassischen Werke als geistigem Mittelpunkt, eine Einführung in die Herrlichkeiten der Tonwelt geboten, die euch gleich von den ersten Schritten ab zu eignem Denken und Fühlen und sogar schon zur eigenen vorübend gestaltenden Tätigkeit anregt! Licht und Klarheit und die feine, alle Seelenkräfte fördernde Lust einer auch allgemein hochgebildeten und geklärten Lehrpersönlichkeit weht aus jedem Blatt dieses Buches um euch — während den meisten von uns seinerzeit bei jedem Versuch zum natürlichen Atmen mehr oder minder kräftig der Kopf in den Schlamm unsinnigen, dem Lehrer selbst einzig durch sein Alter beglaubigten Regelkrams hinabgedrückt wurde! Schreyer handelt gut und richtig, daß er auf Schritt und Tritt auf Riemann als die Quelle seiner wohltätigen Reformen hinweist, gerade weil viele andre das unterlassen, oft wohl in der Annahme, daß seine Ideen ja Gemeingut geworden sind. Andrerseits ist in dieser neuen Auflage alles vermieden, was in der ersten noch, als zu speziell im Sinne einer Separatanschauung gefaßt, Bedenken erregen konnte. Jeder Lehrende kann nunmehr rückhaltslos diesem Buch folgen; es ist vom Höhenblick einer in ihrer Art und auf ihrem Feld heute ohne Vergleich dastehenden pädagogischen Begabung abgefaßt. Für die so schwierige Aufgabe der ersten Einführung, die je nach der Begabung des Schülers zahllose Lösungen zuläßt und die verschiedensten sogar erfordert, dürfte es allerdings manchmal mit einiger Freiheit zu gebrauchen sein. Ein sehr gescheiter Schüler z. B. würde schon sehr bald vielleicht fragen: Warum kommt es mir denn natürlich vor, wenn in der Oberstimme des Terzquartsextakkords die Septime hinauf, in die Quinte des Sextakkords der Tonika geht? Und dann, bitte, sagen Sie mir doch gleich Zusammenfassendes über die rhythmische Stellung der vier Kadenzakkorde! Sie können mir doch z. B. den Gebrauch des Quartsextakkords auf dem letzten Viertel von dreien oder vieren nicht „streng verbieten", sondern höchstens sagen: „Wenn Du ihn da gebrauchst, verliert er seinen Vorhaltscharakter." — Doch das und ähnliches sind verschwindende blässere Stellen in einer Fülle von Licht und Wärme.

Dr. Max Steinitzer

84. **Bernhard Scholz:** Verklungene Weisen. Verlag: Josef Scholz, Mainz. (Mk. 3.50).

Einer jener Männer spricht aus diesem Buche zu uns, die mit ihrer ganzen Natur der alten Zeit angehören, die aber dennoch für alles Neue, für alles, was der Förderung des Schönen auf dieser bunten Erde gilt, ein immer waches Auge haben, einer jener schöngeistigen Künstler, die ihren Ehrgeiz durch mühevolles Tun angestachelt, die nachsichtig gegen andere und streng gegen sich selbst sind. Bedeutsame Dinge, die der Kritiker herausheben müßte, finden sich in dem Buche fast gar nicht; da ist alles gemächlich mit liebevoller, heiterer Ruhe erzählt, persönliche Erlebnisse werden durch kleine allgemeine Betrachtungen in eine, man könnte sagen moralische Sphäre gehoben, es wird von tüchtigen Menschen berichtet, wir erfahren vom Schaffen des Komponisten Scholz aus bescheidenstem Munde, und wir sehen ins musikalische Treiben einiger deutscher Städte nicht uninteressiert hinein. Aus dem „Ausklang" möchte ich die für den Verfasser charakteristische Bemerkung über die großen Wiener Meister mitteilen, die ein gut Teil Wahrheit einschließt: „Sie haben die Vorherrschaft der Kontrapunktik gebrochen und dem Volkstümlichen Eingang in die hohe Kunst verschafft ... Seit Beethoven machen sich wieder Strömungen geltend, die den Einklang zwischen Kunst und Volksempfinden stören ... Und ist es etwa nicht wahr, daß aus der modernsten deutschen Musik jedes Glücksgefühl, jedes Lächeln, alle Frische und Naivität entschwunden ist?"

Arno Nadel

MUSIKALIEN

85. **Ulrich Hildebrandt:** „Die güldne Sonne." Choralkantate für Soli, Chor, großes Orchester und Orgel. Text nach Paul Gerhardt von H. Leonhardt. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig. (Klavierauszug Mk. 3.—.)

Der schöne und wirkungsvolle Text beschreibt den Lauf der Sonne vom Aufgang bis Untergang und knüpft daran in gemütvoller Weise Betrachtungen über das menschliche Leben. Er ist zur kirchlichen Erbauung sehr geeignet. Die Musik paßt sich den Worten sehr gut an. Sie fließt natürlich dahin, hält sich aber in alt hergebrachten Grenzen, und man muß sagen, daß die Harmonie für die heutige Zeit oft etwas Hausbackenes an sich hat, wenn auch hübsche melodische Einfälle und große Steigerungen mit wirkungsvollen Höhepunkten dafür wieder etwas entschädigen. Mit großer Sachkenntnis sind die Chöre behandelt, die ebenso wie die Solisten dankbare Aufgaben zu lösen haben. Das Werk besteht aus zwei Teilen und beansprucht vielleicht eine Aufführungsdauer von eineinhalb Stunden. Jedenfalls kann man es mit bestem Gewissen empfehlen.

86. **Karl Bleyle:** „Ein Harfenklang" (Gustav

Falke), für Altsolo, Männerchor und großes Orchester. op. 20. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig. (Partitur Mk. 12.—, Klavierauszug Mk. 2.50.)

Dieses sehr stimmungsvolle Stück, das in seiner ganzen Diktion etwas an die Rhapsodie von Brahms erinnert, wird sich durch seine musikalischen Qualitäten gewiß Verbreitung verschaffen. In weit gespannten melodischen Linien beginnt das Altsolo, das sich dann ausgezeichnet von den satten Farben des Männerchores abhebt. Die Männerchorstellen sind nicht schwer auszuführen. Das Ganze erfordert nach Angabe des Komponisten eine ungefähre Dauer von zwölf Minuten, ist also einem Programm bequem einzufügen und verdient es.

87. **Otto Naumann:** „Nis Randers" (Ballade von Otto Ernst), für Männerchor und Orchester. op. 10. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig. (Partitur Mk. 20.—, Klavierauszug Mk. 4.—.)

Leistungsfähige Männerchöre sollten sich dieses auf den bekannten Balladentext komponierte Stück nicht entgehen lassen. Es erfordert allerdings einen erstklassigen Chor und nach dem Klavierauszug zu urteilen ein ebensolches Orchester. Die Musik ist im guten Sinne effektvoll und packend, und der Schluß, wie sich der Glücksruf: „'s ist Uwe!" im Echo bis zu der am Strande in Todesängsten harrenden Mutter fortpflanzt, direkt ergreifend.

88. **Arnold Mendelssohn:** Fünf Gesänge für gemischten Chor a cappella. op. 44. — Acht Gesänge für Frauenchor a cappella. op. 42. Verlag: C. F. Peters, Leipzig. (Partitur je Mk. 3.—.)

Die Gesänge für gemischten Chor gehören teilweise zu dem Schwersten, aber auch Schönsten, was wir auf diesem Gebiete haben. Nur erstklassige Körperschaften können sich an die Bewältigung wenigstens der ersten beiden dieser Stücke wagen. Aber ich glaube, daß sich die Einstudierung durch die Freude, die sie den Ausführenden und Zuhörern machen werden, stets lohnen wird. Der Autor legt in all diesen Gesängen, die bald doppelchörig, bald vier-, sechs- oder achtstimmig gehalten sind, sein ganzes reiches Können unter Benutzung meist Goethescher, tief ernster Texte in einer musikalischen Konzeption nieder, die man bei näherer Bekanntschaft immer lieber gewinnt. Noch mehr empfehlen möchte ich die Gesänge für Frauenchor, denn sie sind leichter ausführbar und bringen die verschiedensten Stimmungen zum Ausdruck. Eine Perle an Anmut und Grazie ist: „Immer wenn der Märzwind weht." Hier kann man sicher von einer Bereicherung der einschlägigen Literatur sprechen.

89. **Georg Goehler:** Sechs Gedichte von Martin Greif für Männerchor. Verlag: C. A. Klemm, Leipzig. (Partitur Mk. 0.60 bzw. Mk. 0.40.)

Der Komponist geht dem bekannten Liedertafelstile mit Glück aus dem Wege. Die einzelnen Stimmungen sind musikalisch gut ausgedeutet, aber fast alle Chöre sind so kurz, daß ich mir keine besondere Wirkung von ihnen verspreche. Die sehr tiefe Führung der Tenöre fällt verschiedentlich auf. Die mehrfachen Quintenfortschreitungen in nebeneinanderliegenden Stimmen kann ich weder schön noch charakteristisch finden.

90. **Julius Weismann:** Kantate „Macht hoch die Tür" für Sopransolo, Chor und Orchester (oder Orgel). op. 34. Verlag: Tischer & Jagenberg, Köln. (Klavierauszug Mk. 4.—.)

Der Text von Georg Weißel, in Ausdruck und Form eines alten Kirchenliedes aus fünf Strophen bestehend, gibt dem Komponisten die Einteilung für sein Werk, indem er jede Strophe als abgeschlossenes Ganzes anders komponiert. Die Musik gibt keine Rätsel auf, sie will nur erfreuen. Das erreicht sie auch im hohen Maße. Die Kantate kann von jedem einigermaßen gut besetzten gemischten Chor ohne Schwierigkeit aufgeführt werden. Das liebliche Sopransolo bringt eine angenehme Abwechslung unter den Chorklang. Am besten gefällt mir die Musik zur letzten Strophe mit dem feierlichen Schluß.

Emil Thilo

91. **Jean Sibelius:** „Die Dryade", Tonstück für Orchester. op. 45 No. 1. (Partitur Mk. 9.—, Stimmen je Mk. 0.60). Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Eine seltsame Komposition! Seltsame Tonfolgen, seltsame Harmonieen! Abgerissene bange Klagen der Baumgöttin, ein Windstoß, Stöhnen der Eiche, Blättersäuseln, Knistern, Waldesrauschen, geheimnisvollste Stille usw. Ein wehmütiges Tonbild voll Poesie und Intimität, das, obwohl effektvoll instrumentiert, nicht blenden will, sondern an das Mitgefühl des Zuhörers sich wendet. Eine wertvolle Novität! Der Komponist hat die Partitur (durch Einzeichnung kleiner „Eventual"-Noten) so eingerichtet, daß selbst Orchester, die nur über 1 Fl., 1 Ob., 2 Cl., 1 Fg., 2 Hr., 2 Trp., 1 Pos., 1 Schläger und Streichinstrumente verfügen, das Werk lückenlos zu Gehör bringen können (die Originalbesetzung beansprucht 3 Fl., 2 Ob., 2 Cl., 1 Bcl., 2 Fg., 4 Hr., 3 Trp., 3 Pos., 1 Tb., Schläger und Streicher). Die Ausführung bietet keine Schwierigkeiten, und über die Länge braucht sich das Orchester und das Publikum auch nicht zu ärgern, es sind nur 21 Partiturseiten.

Franz Dubitzky

92. **Paul Dukas:** „Polyeucte." Ouverture pour la tragédie de Corneille. Verlag: A. Durand & Fils, Paris. (Partitur in Taschenformat 4 Fr.)

Partiturausgaben in Taschenformat liebe ich. Schon weil sie einem erlauben, sie in der Straßenbahn zu lesen und zu vergessen, daß man in Gesellschaft der nüchternsten Spießer ein Stück Lebensweges zurücklegt. Die saubere Ausgabe der oben angezeigten Ouvertüre von Dukas wird sich bald viele Freunde erwerben. Vor allem bei denen, die den ältern Dukas nicht kennen. Die polyphone Arbeit der pathetisch beginnenden und in verklärendem As-dur ersterbenden Ouvertüre ist durchaus übersichtlich, die Verdopplung einzelner Instrumentengruppen manchmal vielleicht sogar stark im Schulgemäßen stecken bleibend. Aber der Schluß allein schon gibt ihr den Wert. Und dann, als Dukas sie schrieb, zählte man das Jahr des Herrn 1891. Der Autor war ganze sechsundzwanzig Jahre alt. Der Dukas von heute hat uns freilich viel mehr zu sagen.

Dr. Ernst Rychnovsky

93. **M. J. Erb:** Sonate für Orgel über Choralthemen der katholischen Liturgie. op. 70. Verlag: O. Junne, Leipzig. Mk. 4.

In erster Linie werden katholische Organisten dieses effektvolle, zu Orgeleinweihungen vorwiegend geeignete Werk willkommen heißen, das ohne nennenswerte Schwierigkeiten trotz einiger modern-chromatischer Anläufe ganz im Stile der französischen Schule eines Gigout, César Franck geschrieben ist, ohne besondere kontrapunktische Spitzfindigkeiten bis auf ein paar kanonische Führungen, mit viel figurativem Beiwerk. Wertvoll und einer eindringlichen Wirkung sicher ist der zweite Satz (O Crux ave) mit seinen harmonischen Feinheiten, wogegen gewisse Stellen der anderen Sätze etwas äußerlich erscheinen.

Dr. Ernst Schnorr von Carolsfeld

94. **Robert Kahn:** Sonate für Violoncell und Klavier. op. 56. Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin. (Mk. 6.—)

Wenn Robert Kahn eine Sonate schreibt, wird es immer ein meisterliches Stück sein. Die Reife seiner technischen Kunst befähigt ihn, seinen Gedanken eine formvollendete Einkleidung zu geben, selbst wenn die Gedanken nicht allzu bedeutend sind. Und wenn er auch nicht dankbar im eigentlichen Sinne des Wortes für das Violoncell schreibt, so bleibt er doch immer in den Grenzen der Möglichkeiten. Die lyrischen Partieen, wie etwa die im ersten Satz, klingen natürlich immer noch am schönsten. Dem Pianisten gibt er viel und interessante Arbeit. Ernsten Spielern und Hörern wird er stets willkommen sein. An Stelle eines langsamen Satzes setzt er Variationen. Das gibt eine Reihe von achttaktigen, meist sehr interessanten und miteinander gut verbundenen und trotzdem der Kontraste nicht entbehrenden Klanggebilden. Dem letzten Satz verleihen die vorschlagenden Achtel einen störrisch-stürmischen Charakter. Einem Meister, wie Hugo Becker, dem das Werk zugeeignet ist, wird es nicht schwer fallen, aus der Sonate alle Wirkungen herauszuholen, die darin enthalten sind.

Hugo Schlemüller

95. **Genari Karganoff:** Für die Jugend. op. 21. Verlag: Alfred Lengnick & Co., London. (Mk. 2.—.)

Die Klavierstückchen von Karganoff erstreben dieselben Vorzüge wie die Parlows (D. Rather). Sie sind jedoch schwerfälliger und in der technischen Struktur inkonsequenter. Doch sind ein paar Nummern gut zu verwenden.

Arno Nadel

96. **Tivadar Nachez:** Klassische Meisterwerke für Violine aus dem 17. u. 18. Jahrhundert, nach alten Manuskripten zum ersten Male herausgegeben. Verlag: N. Simrock, Berlin.

Seitdem Franz Ries seine Albumblätter, die alte Stücke, z. B. die Arie Tenaglias, in mitunter recht freier Bearbeitung enthalten, herausgegeben hat, sind wir mit solchen klassischen Stücken, oder wie sie sonst genannt werden, reichlich versehen worden. Neuerdings sind wir besonders durch Burmester damit geradezu überschüttet worden; mit dessen Erfolgen auf diesem Gebiet glaubt nun jeder berühmte Geiger Burmester nachahmen zu müssen. Leider verschweigen die meisten Herausgeber die Herkunft ihrer Stücke, so daß sich die Art der Bearbeitung gar nicht nachprüfen läßt. Eine ganz besonders glückliche Hand, vielleicht abgesehen von der ersten Nummer, scheint mir Nachez in seiner Auswahl von 12 Stücken gehabt zu haben: das sind wahrhafte Meisterstücke, die stets gern gespielt und vor allem auch gern gehört werden dürften. Ob der Zusatz auf dem Titel „nach alten Manuskripten herausgegeben" immer richtig ist, möchte ich bezweifeln; No. 2, ein Thema mit Variationen von Tartini, entstammt jedenfalls einer in altem Drucke vorliegenden Sonate. Zu rühmen ist auch die ansprechende stilgemäße Klavierbegleitung des Herausgebers. Es hat keinen Zweck, hier die einzelnen Stücke aufzuzählen; ich möchte aber für den, der sich die ganze Sammlung nicht anschaffen will, als vortreffliche Vorspielstücke namentlich No. 4 Menuetto und Danse des Auvergnats von Exaudet, No. 5 Sarabande von Geminiani, No. 7 Rondo von Chabran, No. 11 Tambourin in C von Leclair und No. 12 Moto Perpetuo von Cupis empfehlen.

97. **Max Reger:** Sonate für Violine und Klavier. op. 122. Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin. (Mk. 6.—.)

Diese sechste, oder wenn man die Sonatinen dazurechnet, achte Violinsonate Regers in e-moll stellt meines Erachtens wieder zu hohe Ansprüche an die Hörer, als daß sie in weitere Kreise dringen könnte; um als Hausmusik Eingang finden zu können, ist sie übrigens auch viel zu schwer. Und doch lohnt es, daß man sich eindringlich mit ihr beschäftigt; freilich ihr geistiger Inhalt will mühsam erworben sein. Im ersten Satz wird man das herrliche zweite Thema, eine der schönsten melodischen Eingebungen des Komponisten, bald liebgewinnen. Apart ist das launige Scherzo, in dem eine reizende Walzermelodie gelegentlich zum Vorschein kommt. Mit einem edlen Gesang setzt das Adagio ein, verliert sich aber dann in Tifteleien, die wohl nur für eingefleischte Regerfreunde immer genußreich sind. Reichlich wird man aber durch das anmutige Finale entschädigt, in dem der Komponist zu seinem ersten großen Vorbild Brahms endlich wieder einmal aufschaut. Dieses Finale ist nicht nur sehr melodisch-reizvoll, sondern auch in seinem Aufbau und seiner Stimmführung überaus klar und leicht faßlich.

98. **G. Scrinzi:** Sonata (a-moll) for Violin and Pianoforte. Selbstverlag, Bombay (Komm. Breitkopf & Härtel, London).

Obwohl einzelne melodische Einfälle recht annehmbar sind, so namentlich das Moderato grazioso im letzten Satz, so erscheint doch der ganze Inhalt dieser Sonate recht dürftig, besonders weil auch die Verarbeitung der Themen durchaus dilettantisch ist.

99. **Hermann Goetz:** Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello. op. 6. Hrsg. von Hans Sitt. Verlag: C. F. Peters, Leipzig. (Mk. 3.—.)

Dieses in seinen ungemein schwungvollen, von romantischem Geist durchglühten Ecksätzen auch heute noch durchweg interessierende Klavierquartett, dessen feinsinniger Variationensatz und feuriges Scherzo jedermann lieb sein müssen, dürfte in dieser billigen und doch vortrefflich

ausgestatteten Ausgabe sich die musikalischen Häuser sehr bald erobern.

100. **Max Bruch:** Romanze für Bratsche mit Orchester. op. 85. Ausgabe mit Pianoforte. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz. (Mk. 2.—.)

Noch immer ist die Auswahl von Werken für Solobratsche eine sehr geringe. Auch wenn sie größer wäre, würde die vorliegende Romanze (von der übrigens auch eine vom Komponisten herrührende Ausgabe für Violine erschienen ist) in erster Linie von den ausübenden Künstlern berücksicht werden, da sie melodisch höchst vornehm und gehaltvoll, klangvoll sowie für das Soloinstrument sehr dankbar und vermutlich auch vortrefflich instrumentiert ist. Ich persönlich bedaure nur, daß der Komponist sich auf diese Romanze beschränkt und uns nicht ein mehrteiliges Konzertstück für die durchaus zum Soloinstrument geeignete Bratsche geschenkt hat. Vielleicht fällt diese Anregung bei ihm noch auf guten Boden.

101. **Giuseppe Tartini:** Nuova Raccolta di 11 Sonate e un Minuetto variato per Violino. Verlag: C. Schmidl & Co., Triest. (je Mk. 2.50.)

Dem Geiger Emilio Pente, der schon mehrfach Violinwerke von Tartini (1692—1770) herausgegeben hat, verdanken wir diese sehr empfehlenswerte, auch gut bezeichnete Auswahl aus den in alten Drucken vorliegenden 60 Sonaten des berühmten Komponisten und das sehr dankbare variierte Menuett, das nur handschriftlich vorlag. Den bezifferten Baß der Originale hat Maffeo Zanon, wie mir scheint, sehr ansprechend für Klavier übertragen. Wir besitzen bekanntlich schon so manche Violinsonate Tartini's in Neuausgaben (von den vorliegenden No. 11 in g-moll auch schon in einer Ausgabe von Karl Witting und einer recht freien Bearbeitung von Robert Franz), so daß wir im wesentlichen die Eigenart des Komponisten kennen. Allein wenn auch die rascheren Sätze vielfach einen konventionellen Eindruck hervorrufen, so bergen die langsamen doch einen solchen Schatz vornehmer Musik, daß man diese neue Sammlung nur mit Freuden begrüßen kann. Besonders möchte ich die erste Sonate in a-moll, die ich in einem alten Druck als No. 4 des op. 7 identifiziert habe und die No. 6 in D-dur (op. 7 No. 1) auch zum öffentlichen Vortrag empfehlen. Größere Schwierigkeiten bietet übrigens keine dieser Sonaten, deren Studium vor allem zur Erlangung einer markigen Bogenführung und eines großen Tons empfohlen werden kann.

102. **Julius Weismann:** Sonate für Violine allein. op. 30. Wunderhorn-Verlag, München. (Mk. 2.—.)

Diese Sonate dürfte bei den Geigern bald sehr beliebt werden. Jeder der vier Sätze birgt kein bloßes Ohrgeklingel, oder gar nur mit der nötigen Satzkenntnis niedergeschriebene Noten, sondern wahrhaft empfundene, Gemüt wie Verstand in gleicher Weise beschäftigende, in vollendeter Form gebotene Musik. Es kann auch gar nicht genug gerühmt werden, wie der Komponist es verstanden hat, ohne dem Instrument zuviel zuzumuten, es in immer klangvoller Weise auszunutzen. Als Vorbereitung auf die großen Bachschen und die doch wohl noch schwierigeren Regerschen Solosonaten wird diese Sonate, die im Konzertsaal am richtigen Platze ist, auch im Unterricht sehr gut Verwendung finden.

103. **Max Reger:** Präludium und Fuge für Violine. op. 117, No. 5. Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin. (Mk. 2.—.)

Ein durchaus leichtverständliches, auf Bachschen Themen beruhendes Konzertstück. Während die Fuge besonders wegen ihrer zahlreichen Tripelgriffe wohl nur von Virtuosen ganz bewältigt werden kann, für diese aber höchst dankbar ist, werden sich an dem flotten Präludium, das übrigens auch eine vorzügliche Bogenstudie ist, auch Dilettanten erfreuen können.

Wilhelm Altmann

104. **Christoph Wilibald Gluck:** „Die Pilger von Mekka". Herausgegeben von Dr. Max Arend (Neue Gluck-Ausgabe, Band 1). Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig (Mk. 20.—).

Gedankenleser bin ich zwar nicht; aber ich weiß, welches Wort man gegen die Sache und gegen die Person, die in der Überschrift angezeigt sind, auf dem Herzen hat: beide seien einseitig. Nachdem die Ausgabe der Meisterwerke Glucks, die wir den Franzosen verdanken, d. h. in der Hauptsache Mademoiselle Pelletan, in den weitesten Kreisen unbekannt geblieben ist, was soll uns eine neue Gesamtausgabe? Und wenn die Meisteropern Glucks nicht leben, nicht sterben können, sollen wir's dann nicht lieber mit Richard Wagner halten und die Gesamtausgaben als solche für überflüssig erachten? Wir müßten es, wenn sie lediglich vom Interesse der Geschichtskrämer getragen würden; aber es steht die Möglichkeit einer anderen Teilnahme offen. Zeit und Dauererfolg sind gewiß gute Richter: aber sie richten oder retten doch nur das vom Glück mehr oder weniger, weniger oder mehr Begünstigte. Wie, wenn es Äußerungen unserer Altmeister gäbe, die eben zu jener Zeit nicht die volle Wirksamkeit entwickeln konnten? Wären sie nicht jedem lieb und wert, der den Meister verehrt und liebt? Und es gibt solche Werke, das beweist in unserem Fall Glucks komische Oper: „Die Pilger von Mekka". Sie hat sich nicht zur Höhe des Rufs geschwungen, der sie durch allen Wechsel der Zeiten beflügelt hätte; aber einbürgern könnte sie sich im 20. Jahrhundert, wenn wir den Mahnworten Dr. Arends Gehör schenken und erst mal die Probe mit ihr machen. Aber der einseitige Gluckenthusiast! Die Begeisterung, mit der ihn sein Erkorener zudeckt, läßt uns andere frei. Mag sein, daß nicht jeder alles im Vorwort Gesagte unterschreibt. Und trotzdem ist Arends Einseitigkeit unendlich sympathischer als die gerechteste Abwägung auf der feinsten Wage: weil das Einseitige in solchem Falle produktiv wirkt! Arend hat sich ganz in Gluck hineinbegeben, wie die seligen Knaben im fünften Akt des „Faust" in des Pater Seraphicus Sein und Sinn. Also folgen wir ihm vor allem: wir werden uns keineswegs vor Schreck und Grauen schütteln.

Denn es ist eine höchst anmutig-niedliche Musik, mit der uns Gluck überrascht. „Die Pilger von Mekka", zum erstenmal im Januar 1764 in Wien aufgeführt, geleiten uns in den Orient

zum Sultan, und feiern, ähnlich wie Mozarts „Entführung“, die christliche Milde des islamitischen Herrschers. Der dramatische Hergang hat in der Tat Ähnlichkeit mit dem Werke Mozarts. Ein orientalischer Prinz, Ali, findet Rezia, seine Geliebte, bei deren Entführung er unglücklich gewesen ist, nach Irrfahrten in Kairo wieder — als Favoritin des Sultans von Ägypten. Seine Treue wird zunächst von den Sklavinnen der Rezia auf die Probe gestellt — das erinnert etwas an „Cosi fan tutte“ — dann gibt es ein Wiedersehen, aber ein gestörtes, denn der Sultan droht die Wiedervereinten zu ertappen. Sie entkommen. Jedoch ein habgieriger Betteldervisch, zu dem sie flüchten, um, als Pilger verkleidet, mit einer Karawane nach Mekka zu kommen, verrät sie, weil er den Preis der Entdeckung ergeizt. Die grausamste Bestrafung scheint unvermeidlich, aber der Sultan denkt wie der Mozartsche — er läßt zuletzt die Liebenden frei.

In 34 Musikstücken mit eingestreutem Dialog (nicht Secco-Rezitativ) entwickelt sich die Handlung behaglich genug. Gleich im ersten Akt treten die drei Personen auf, die dem Ganzen die komische Färbung geben, da ja die Hauptsache, wie bei Mozarts „Entführung“, nicht sowohl komisch als rührend wirkt. Ausgesprochen heiter berührt uns Osmin, diesmal nicht grimmiger Haremswächter, sondern Diener, nämlich Alis, des unglücklichen Prinzen. Seine Arie, die erste des Stücks, führt in die Mitte der Sache und ist melodisch reizvoll und im Ausdruck treffsicher. Einen zweiten Treffer bringt die Figur des „Kalenders“, jenes Betteldervisches, der sein religiöses Gewerbe schlau betreibt; die Person ist nach dem Geschmack der Aufklärungszeit, ebenso wie der verzeihende Sultan. Die Bettelarie (No. 2), ins Exotische übergreifend, muß köstlich wirken; man wundert sich über die Einfachheit innerhalb der Einfachheit. In der dritten Arie bringt der Bettelmönch unverhohlen seine wenig erbaulichen Ansichten zum Ausdruck. Die neue Übersetzung, von Gräfin Charlotte Rittberg, beginnt: „Dumme, fromme Leute zwar“; die alte Übersetzung fing an mit: „Unser dummer Pöbel meint“. Dies erinnert ja an eine Überschrift in Mozarts Klaviervariationen. Interessant ist, wie frei Mozart mit der Melodie Glucks schaltet, und wie er den Ausdruck des Pfiffigen teilweise ins Ernste, ja Melancholische abwandelt.

In der vierten Arie lernen wir einen Maler kennen, „Meister Überschwang“, der zwar nur eine Nebenfigur ist, ohne den man sich aber Glucks Werk nicht mehr denken könnte, wenn man es gekostet hat. Zudem ist dieser Maler sehr zeitgemäß im Sinn der Moderne. Als Eheflüchtling fällt er in Krämpfe, wenn er das Wort Hochzeit hört (Terzett, No. 27). Dem Künstler aber glückt es, Musiker zu malen, die ein italienisches Presto spielen (Duett No. 28), Schlachtenlärm auf die Leinwand zu bannen, das Tosen des Gießbachs, wie das Plätschern des Bächleins abzubilden (Arie No. 29, 30, 31). Gluck verspottet in diesen drei Stücken die schildernde Musik; aber um sie zu bespötteln, muß er sich ja selber der Tonmalerei bedienen. Dieses Hin und Her, dieser Widerspruch steigert die drollige Wirkung ins Liebenswürdige. Ebenso sind in No. 28 die verschiedenen Typen Adagio, Andante usw. launig angedeutet. Doch zurück zum ersten Akt.

Nach einer Belehrung des Betteldervisches, wie man klingelbeutelt (Arie No. 5), bekommen wir von Ali die erste ernst empfundene Arie (No. 7) zu hören: er besingt Rezia so einfach und innig, daß wir an der Wahrheit seiner Gesinnung nicht zweifeln. Englischhorn und Solovioline treten hier zum Grundbestand des Orchesters (Streichquartett und Fagott). Mit Recht warnt Arend, die Instrumentierung zu verbessern. Denn man ändert nicht bloß das Betroffene, sondern die ganze Umgebung. Balkis, die Vertraute Rezias, lädt den Prinzen (in der Arie No. 8) in den Harem ein, und mit einem anmutigen Terzett (No. 9) schließt der erste Akt. Der zweite (No. 10 bis 22, spielt im Harem. Zwei Sklavinnen prüfen Alis Treue — Amina übertrifft den Reiz Dardancas. Abgewiesen, wird sie dann lustig (Arie No. 15) und überläßt die Bezwingung des Spröden der Herrin, die sich zuerst dem betroffenen Osmin als die vermißte Rezia ankündigt (Duett No. 16). Das Wiedersehen ist im Duett No. 17 mehr zart als leidenschaftlich geschildert. Rezias Arie (Andante No. 18) bleibt im Stil edler Einfachheit, worauf die wohlgemeinte Belehrung vonseiten der Balkis (No. 19) mit dem hübschen Ineinander der Orchesterstimmen um so lebhafter wirken muß. Die sanften Entzückungen des Wiedersehens malt die Arie (No. 20) der Rezia in treuherzigen Synkopen und überströmenden Koloraturen; auch Balkis beteiligt sich mit einer reizenden prickelnden Tanzweise (No. 21). Den Akt beschließt ein Sextett, in dem ein Stück wirklicher Handlung in Musik umgesetzt ist: am Finale bildet und formt sich in der Oper das Musikdrama. Der Sultan naht; Ali mit Osmin, Rezia mit Balkis und den Sklavinnen entkommen.

Die Unterkunft der Flüchtlinge in der Karawanserei (3. Akt) gibt Gelegenheit zu mancher hübschen Episode. Das Trinklied (No. 23) des Karawanenführers vergleicht sich etwa dem Vivat Bacchus in der „Entführung“. Auch der Bettelmönch bringt zum Lachen, indem er den Verdacht, durch die Prämie des Sultans gelockt zu werden, abweist (No. 24); natürlich holt er sich doch den Preis des Angebers. Harmloser gebärdet sich der Maler, dessen wir schon gedachten. Den ernsten Personen verdankt der Hörer das innige Duett zwischen Ali und Rezia (No. 32) und den Bittgesang der Rezia (No. 25), der im Charakter des Menuettes eine prachtvolle Melodiebildung entfaltet, eine der schönsten Blüten der Oper. Die Violinen sind gedämpft; eine wunderbare Stimmung umschwebt die Musik. Das eigentliche Schlußstück, worin die Gefahr aufs höchste steigt, das verratene Paar aber begnadigt wird, hat die Form eines belebten Oktettes, an dem sich fast alle Personen beteiligen (No. 33); ein Chorfinale in festlicher Umgebung (No. 34) befestigt den heiteren Eindruck. Die zahme Musik des Oktettes läßt schon ahnen, daß die Sache nicht schlimm endet. Die Tonkunst des 18. Jahrhunderts hütete sich, solchen Situationen die voll bewegte Leidenschaft zu geben — sie schuf und wahrte durch diese Selbstbeschränkung den Stil der komischen Oper. Um den eigentlich lächerlichen Stücken das Gleichgewicht zu halten, bedarf es nicht sowohl des eigentlichen Pathos, sondern einer gewissen Zurückhaltung, wodurch der

Stachel gefährlichen Ernstes eingezogen bleibt. Lauter Spaßhaftes gehört in eine niedrigere Sphäre; vom Ernst der „großen Oper" scheidet die komische Musik der eigentümlich leichte, feinbeschwingte Ton, um den die Modernen die Alten beneiden mögen.

Nun möge die Gluck-Gesellschaft auf dem eingeschlagenen Wege weiter fortschreiten und uns ruhig den ganzen Gluck schenken, nicht bloß die „bedeutendsten" Werke Glucks und seiner Vorläufer und Mitwirkenden. Denn die Meisterwerke sind schon in der erwähnten französischen Ausgabe da, und die Zeitgenossen Glucks gehören in die Denkmäler-Ausgaben. Ein Großer, wie Gluck, ist zweifellos einer Gesamtausgabe würdig. Das Direktorium der Gluck-Gesellschaft hat Breitkopf & Härtel mit dem Vertrieb der Ausgabe betraut. Dem Namen Arends als Herausgebers hoffen wir noch oft zu begegnen; denn er ist es, der die Gluck-Forschung neu angeregt, bereichert und die Verbreitung Glucks aufs nachhaltigste zu fördern unternommen hat.

Dr. Karl Grunsky

105. **Martin Grabert**: Drei geistliche Gesänge für gemischten Chor a cappella. op. 38. Verlag: Otto Junne, Leipzig (Part. No. 1 und 2 je Mk. 1.50, No. 3 Mk. 1.—).

106. **Bruno Leipold**: „Bleib' ja bei mir." Motette für gemischten Chor. (Part. Mk. 0.60.) op. 11. — „Auferstanden." Osterkantate für gemischten Chor, Altsolo und Orgel. op. 12. (Part. Mk. 1.25.) — „Wer unter dem Schutz des Höchsten wandelt." Motette für gemischten Chor, Männerchor, Unisonochor und Orgel ad lib. (Part. Mk. 1.—). op. 14. Ebenda.

107. **Alfred Stier**: Drei Motetten für vierstimmigen gemischten Chor a cappella (mit Begleitung der Orgel ad lib.). op. 3. (Part. No. 1 und 2 je Mk. 1.50, No. 2 Mk. 2.—.) Ebenda.

Moderne Kirchenmusik zu beurteilen ist ein undankbares Geschäft. Das Bedürfnis der unzähligen kleinen Kirchenchöre fordert gebieterisch leicht ausführbare, gemeinverständliche Sachen, also Produkte jener oberflächlichen, halb und halb unkirchlichen Art, wie sie im 18. Jahrhundert die Genossen der Homilius und Rolle in erschreckender Anzahl lieferten. Grabert und Leipold bekennen sich ebenfalls mit Freuden zu dieser demokratischen Kunstrichtung, wogegen die Stücke des vermutlich noch jungen Alfred Stier ein erfreuliches Streben nach Vertiefung zeigen und sehr wohl einer herzlichen Empfehlung an weitere Kreise wert sind.

108. **Adolph P. Boehm**: Zwei Gedichte von Goethe. (1. Dämmerung senkte sich von oben. 2. Elfengesang.) op. 25. Verlag: Otto Junne, Leipzig.

109. **Alexander Schwartz**: „Mein Herz ist wie ein See" (Nietzsche). op. 6. No. 1. (Mk. 1.25.) — Weihnachtsgesang für 2stimmigen Kinder- oder Frauenchor, Klavier, Violine, Cello und Harmonium ad lib. op. 8. (Mk. 4.—.) — Bilderbuch ohne Bilder (H. C. Andersen). Melodram. op. 17. (Mk. 2.—.) Gefährten (Maria Severa). op. 18. (Mk. 1.50.) Ebenda.

110. **Fritz Volbach**: „Die Nachtigall" (Paul Verlaine), für hohe Stimme, Violine, Violoncello, Klavier und Harfe ad lib. op. 35. (Mk. 4.—.) Ebenda.

111. **Claude Debussy**: „Sternennacht" (Nuit d'étoiles). (Mk. 1.50.) Ebenda.

Dank den Bemühungen der Vertreter des einseitig deklamatorischen Prinzips hat das deutsche Lied allmählich eine Form angenommen, die jedem Unbefangenen lächerlich erscheinen muß und jetzt selbst der jüngsten Generation der schaffenden Künstler so unbequem und widerlich geworden ist, daß sie alles aufbieten, um über sie hinauszukommen. Während man auf radikaler Seite bis vor kurzem für das gesungene Lied nur ein mitleidiges Lächeln übrig hatte, ja das so einzigartige Schaffen eines Brahms verständnislos, wenn nicht feindselig ablehnte, schwenken die Liederkomponisten jetzt mit vollen Fahnen zu ihm über, mancher allerdings auf halbem Wege noch einmal einen Kompromiß der beiden Extreme versuchend. So Adolph P. Boehm in seinem op. 26. Ja, wenn er nur ordentlich singen könnte! In seiner Vertonung wirken die herrlichen Goetheschen Strophen: „Dämmerung senkte sich von oben" verzerrt und zerrissen; malerische Fetzen machen noch kein Kleid. Auch das zweite Stück des Heftes, gewiß mit feinem Klangsinn entworfen, halte ich in dieser Form für mißlungen. Goethe nannte es „Elfengesang". — Besser schon präsentiert sich Alexander Schwartz, der der geschlossenen Liedmelodie beträchtlich näher steht als Boehm. „Mein Herz ist wie ein See so weit" ist ein dankbares Lied; die nicht übermäßig originell erfundene Gesangsmelodie weiß der Komponist durch eine äußerst delikate Begleitung in eine höhere Sphäre zu erheben. Mehr noch schätze ich op. 18 „Gefährten", einen leidenschaftlichen, planvoll gesteigerten Gesang. Ablehnen dagegen muß ich den Weihnachtsgesang op. 8; es ist und bleibt geschmacklos, Strophen wie „Es ist ein Ros' entsprungen" ihre durch jahrhundertelange Tradition geheiligte Melodie nehmen zu wollen. Sehr eigenartig empfunden ist die melodramatische Erzählung op. 17; Verehrern dieser Kunstgattung sei das feine Werkchen bestens empfohlen. — Dem neumodischen Liede mit Kammermusikbegleitung gehört Volbachs op. 35 an, ein Stück voller Poesie und Klangschönheit. Wenn auch die melodische Erfindung (z. B. S. 3 oben) nicht ganz eigen ist, solche Musik sollte wegen ihrer natürlichen, herzlichen Art ihren Einzug ins deutsche Haus halten, wo man ihr vermutlich gerechter sein wird als im weiten, öden Konzertsaal. — Eine wirklich verdienstvolle Idee des Verlages war es, die stimmungsvolle „Nuit d'étoiles" Debussy's in deutscher Sprache herausgeben zu wollen, nur hat er sich in der Wahl des Übersetzers arg vergriffen; es ist eine Schmach, wenn man ungehindert die deutsche Sprache so vergewaltigen läßt:



Dr. Bernhard Engelke

KRITIK

OPER

AUGSBURG: Im Ensemble fehlte der Heldentenor. Wenige Tage vor Weihnachten wurde den Theaterbesuchern jedoch ein achtungswertes Exemplar dieser immer noch seltenen Gattung zum Geschenk gemacht: Wilhelm Otto heißt der freudig begrüßte Retter; er sang bisher (Ende Dezember) den „Tannhäuser“, „Lohengrin“ und „Tristan“. Als letzterer gastierte auch einmal Jaques Decker von Mannheim, während die Stuttgarter Hochdramatische Sofie Cordes als Brünnhilde der „Walküre“ imponierte. An Novitäten wurden Bittners „Der Musikant“ und „Die Sühne“ von Ingeborg von Bronsart herausgebracht. Ersterer hatte nach sechs Vorstellungen schon ausmusiziert, und der Stoff und die Musik zur „Sühne“ dürften auch wohl kaum sehr lange das Interesse rege halten. Kapellmeister Georg Bruno hatte beide Werke hingebungsvoll einstudiert und wurde vom Orchester und einheimischen Künstlerpersonal bestens in seinen Bemühungen unterstützt. Der neueinstudierte „Mikado“ von Sullivan erheiterte manches mißgestimmte Gemüt. Otto Hollenberg

BARMEN: Das Ereignis war natürlich auch hier der „Rosenkavalier“, mit dem sich Otto Urack als außerordentlich fähiger Dirigent einführte. Die Wagneropern, außer dem von Leo Schottländer trefflich geleiteten „Lohengrin“, vertieften diesen Eindruck nur. „Stella maris“, Alfred Kaisers musikalisches Schauspiel, wurde von Ernst Mehlich einstudiert und hatte wohlverdienten Erfolg. Im übrigen blieb der Spielplan im bekannten Geleise. Von den Mitgliedern bewährten sich Ludwig Fränkel als Wotan, Pizarro und Sebastiano. Margarete Kahler war eine vorzügliche Marschallin und Brünnhilde, Adelheid Nissen zeigte hervorragende Begabung als Elisabeth und Sieglinde, Elisabeth Otto zeichnete sich als Rosenkavalier und Butterfly aus. Die Tenoristenfrage ist nicht glücklich gelöst; den Vertretern des schweren und jugendlichen Heldenfachs fehlt es weniger an Stimme als an künstlerischer Durchbildung und darstellerischer Gewandtheit. Sehr beifällig aufgenommene Gastspiele gaben Sigrid Arnoldson, Frida Hempel, Paul Hochheim und Hans Bahling. Dr. Gustav Ollendorff

BERLIN: Unter der musikalischen Leitung von Leo Blech ging im Königlichen Opernhaus Verdi's „Othello“ in einer Neueinstudierung in Szene, die dem großzügigen Werk nur in äußeren Umrissen gerecht wurde. Der rhythmische Schwung der Melodieen, die Leichtigkeit und Elastizität der Rezitative, das stürmische Parlando, die die Beweglichkeit und gesangliche Virtuosität, die Verdi verlangt, das italienische Melos und Temperament — all das fehlte in der Aufführung. Die großartigen Othello-Szenen, das Rache-Duett, das Ges-Dur Duett im ersten Akt und die die Verdi'sche Stilreform charakterisierenden dramatischen Partieen gingen vorüber, ohne jene Wirkung auszulösen, die sich sonst bei diesen Stücken einzustellen pflegt. Es klang alles so bieder und korrekt, daß man die leidenschaftliche Glut, die die Partitur in sich birgt, kaum spürte. Und dann klangen auch die Ensembleszenen nicht sicher genug, weil der Kontakt zwischen Szene und Orchester oft genug versagte. Die Hauptschwäche der Vorstellung war die Besetzung der Hauptpartieen. Herr Berger ist mit seiner künstlich hochgeschraubten Stimme kein italienischer Tenor, der die Partie des Othello mit voller Kraft und Tonschönheit durchzuführen weiß, Herr Hoffmann (Jago) kein Meister des Kunstgesangs und Fräulein Dux, die nur im piano hübsch zu singen weiß, keine stimmgewaltige und schauspielerisch überzeugende Desdemona. Unsere Sänger gaben sich offenbar im Spiel und Gesang große Mühe, aber eine tiefer greifende Wirkung wollte sich nicht einstellen. Die Oper wurde denn auch vom Publikum etwas kühl aufgenommen. Georg Schünemann

BRAUNSCHWEIG: Das Hoftheater feierte den Geburtstag des Herzog-Regenten (8. Dez.) mit „Elektra“ von Strauß in glänzender Ausstattung nach dem Entwurf von Prof. Roller-Wien; Aline Sanden-Leipzig als Titelheldin teilte sich mit Gabriele Englerth, Else Ries, den Herren Spies, Favre und Jellouschegg in den großen Erfolg. Der genannte Gast erschien auch als Mignon und Marta („Tiefland“); in dieser Oper gesellte sich Herold-Kopenhagen (Pedro) ihr zu und stellte sie in Schatten. Das Jahr schloß mit der „Fledermaus“ in erstklassiger Besetzung unter Hagels Leitung, das Wort bestätigend: „Ende gut, alles gut.“ Ernst Stier

BREMEN: Allzuviel ist von den Opernaufführungen des letzten Monats nicht zu berichten. Valborg Svärdström gastierte als Mignon und als Elsa in „Lohengrin“, und Frieda Hempel sang mit technischer Vollendung die Violetta in „La Traviata“. Eine Neueinstudierung des „Don Juan“, den man verschiedene Jahre hier nicht gegeben hatte, fand reiche Anerkennung. Prof. Dr. Vopel

BRÜNN: Kapellmeister Mohn, der Nachfolger Alfred Szendreys, erweist sich als der belebende Faktor unserer Oper. Von Novitäten gab man Delibes' „Lakmé“ und Korngolds „Schneemann“. Dem jugendlichen Komponisten wurden anläßlich der Premiere von seinen Landsleuten stürmische Ovationen zuteil. Es ist bedauerlich, daß diese außerordentliche Begabung in den neuesten Werken Wege einschlägt, die Korngold weitab von den anmutigen Tongebilden des „Schneemann“ in das Gestrüpp hypermoderner exaltierter Ausdrucksformen führen. S. Ehrenstein

BRÜSSEL: „Déjanire“, lyrische Tragödie in vier Akten von Gallet und Saint-Saëns, Musik von Saint-Saëns war die zweite Novität die das Monnaietheater bot. Das Werk wurde im verflossenen Jahre in Monte Carlo aus der Taufe gehoben und dann in der Großen Oper in Paris gegeben. Alles was Saint-Saëns schreibt, zeigt den vielkönnenden feinen Musiker, der sich immer selbst treu bleibt, nie seine Ideale der Gunst des Publikums opfert, dem es aber anderweitig auch wieder an Erfindung gebricht. Er schreibt mehr mit dem Kopf als mit dem Herzen, und man möchte anstatt der sich gleichbleibenden „guten“ Musik manchmal lieber weniger gute Musik, aber „packendere“ wünschen. Die Handlung ist kurz folgende:

Déjanire ist die Gattin des Herkules, der in die schöne Jole verliebt ist, ohne aber Gegenliebe zu finden. Ein Talisman soll den Abtrünnigen wieder zu Déjanire zurückbringen; aber das Feuer, das seine Liebe zu ihr entfachen soll, verzehrt seine Brust; vor Schmerzen außer sich flüchtet er auf einen Holzstoß, der sich entzündet. So wird er in den Kreis der Götter eingeführt. Die Aufführung unter Lohse ist ausgezeichnet. — Einen großen Erfolg erzielt „Oberon", der hier lange nicht gegeben wurde. Lohse hat die Wüllnerschen Rezitative benutzt. Die Ausstattung ist prachtvoll, das Haus immer ausverkauft. Großer Erfolg auch für den hier ganz in Vergessenheit geratenen „Robert der Teufel". Felix Welcker

CHEMNITZ: Von dem laufenden Spielwinter ist viel Gutes zu berichten. Unsere Opernkräfte, voran die weiblichen, sind dieses Jahr von einer bis jetzt kaum erreichten künstlerischen Qualität. Da sich auch der Chor, bislang das Schmerzenskind unserer Bühne, durch regelmäßige Gesangsstunden im spielfreien Sommer veredelt hat, standen die meisten Aufführungen, besonders die ersten, auf bemerkenswerter Höhe. Neben Kapellmeister Malata wirkt verdienstlich dessen fleißiger Stellvertreter Dr. Ottzenn und der hochbegabte Oberregisseur Diener. Als Neuheiten erschienen Humperdincks „Königskinder" (glänzend der Königssohn des Tenoristen Taucher), der hier zwiespältig aufgenommene „Rosenkavalier" von Strauß mit der prächtigen Feldmarschallin Frau Barby und die Operette „Königin Loanda" von Malata, die eine Sensation des Tages blieb. Lortzings „Die beiden Schützen", Meyerbeers „Afrikanerin" und „Hugenotten", alle neu einstudiert, Smetanas „Verkaufte Braut" und die „Regimentstochter" (mit Frl. Schütz) fanden freundliche Aufnahme. Als Isolde und Fidelio erweckte die neue dramatische Sängerin Frau Böhling viel Interesse. Durch die jetzige Leiterin Fiora pflegt endlich auch unser Ballet den Tanz als Ausdruckskultur R. Oehmichen

DESSAU: Aus dem Spielplan der Hofoper ragten etliche Aufführungen geradezu als musikalische Ereignisse hervor. Zunächst war es der geschlossene „Ring"-Zyklus vom 27. November bis 2. Dezember mit künstlerisch hochbedeutenden Gästen. Den Wotan sang Walter Soomer, die Brünnhilde Frau Leffler-Burckard, den Siegfried Aloys Hadwiger, den Hagen Carl Braun, die Sieglinde Elsa Hensel-Schweitzer. Neben ihnen behaupteten sich die einheimischen Künstler aufs beste. Glänzend spielte das Orchester unter Franz Mikorey. Der 10. Dezember brachte in Anwesenheit des Komponisten die hiesige Erstaufführung von Richard Strauß' „Elektra" mit Hertha Formes in der Titelpartie. Höchste Bewunderung nötigte die virtuose Glanzleistung der Hofkapelle ab. Am Neujahrstage fand die deutsche Uraufführung von Saint-Saëns' lyrischer Musiktragödie „Dejanira" statt, einem Werk, für dessen Sujet man sich kaum zu erwärmen vermag. Auch ist Saint-Saëns' Musik, bei manchem Schönen zwar, inhaltlich doch nicht reich und tief genug, um ergreifender wirken zu können.[1] Aus dem sonstigen Repertoire sei noch auf zwei Vorstellungen besonders hingewiesen: auf die „Meistersinger" (25. Dezember) mit Walter Soomer als Sachs und Carl Braun als Pogner, sowie auf Puccini's „Butterfly", in der Minnie Nast (Dresden) von neuem Hinreißendes bot. Ernst Hamann

DRESDEN: Das Ereignis der Berichtszeit war die vollständige Neueinstudierung und -inszenierung der „Meistersinger". Damit war der Auftakt gegeben zu der Neugestaltung des „Ring des Nibelungen", die uns das kommende Wagner-Gedenkjahr bringen soll. Gerade deshalb möge, ohne den so löblichen und teilweise höchst gelungenen Bemühungen der Hoftheaterleitung die verdiente Anerkennung irgendwie zu schmälern, die dringende Mahnung ausgesprochen sein, daß man künftig die berechtigten Wünsche nach selbstschöpferischer Betätigung genau durch die Linie begrenzen möge, die durch die ausdrücklichen Vorschriften des Meisters gezogen ist. Die Inszenierungskunst fängt beinahe an, sich als Herrin des Kunstwerks, als Hauptsache zu fühlen, und darum gilt es, dieser Mode einigermaßen entgegenzutreten, sobald durch sie Eingriffe in das Wesen des Kunstwerks sich ergeben. Zu diesen kam es auch bei unserer „Meistersinger"-Inszenierung an einigen Stellen, wenngleich natürlich in der Hauptsache volle Pietät gewahrt war. Es ist im Rahmen dieses Berichts nicht möglich, auf die bemerkenswerten Einzelheiten der mit ungeheurer Mühe vorbereiteten Aufführung einzugehen; es genüge zu sagen, daß Regisseur Toller, Kostümmaler Fanto und Theatermaler Altenkirch sich nach Möglichkeit bestrebt hatten, lebensechte Bühnenbilder zu bieten und das Theatralische zurücktreten zu lassen, und daß ihnen dies im allgemeinen auch recht gut gelungen ist. Doch mache ich kein Hehl daraus, daß mir die Aufmachung des zweiten Aktes und zum Teil auch der Festwiese früher besser gefiel als jetzt. Unter Schuchs Leitung hatte auch das Orchester seine Aufgabe neu studiert, woraus sich der reichste Gewinn ergab. Neu war Walter Soomer als Hans Sachs, dessen gesangliche und darstellerische Leistung ihm nunmehr die Gunst des Publikums endgültig erobert haben dürfte, obwohl eine seltsame Weichheit in Ton und Spiel anfangs ungewohnt war. Ein trefflicher Pogner ist in Georg Zottmayr gewonnen, auch Adolf Löltgen offenbarte als Stolzing beachtenswerte Fortschritte. Minnie Nast, Irene von Chavanne, Hans Rüdiger, Ludwig Ermold vervollständigten mit wertvollen Darbietungen den Eindruck. F. A. Geißler

DUISBURG: Erwähnenswert: eine ungewöhnlich gute „Lohengrin"-Aufführung, eine im ganzen des richtigen phantastischen Reizes entbehrende Neueinstudierung von „Hoffmanns Erzählungen", eine — zumal bei nur einem Opernwochenabend — scharf zu verurteilende Wiederaufwärmung des „Trompeter von Säckingen", sowie Elisabeth Böhm- van Enderts erfolgreiches Gastspiel als Margarete. Im übrigen der

---

[1] Eine ausführliche Besprechung des Werkes brachten wir anläßlich der Uraufführung in Monte Carlo (Jahrgang X, Heft 15); auch die Aufführungen in Paris und Brüssel sind in der „Musik" besprochen worden (vgl. XI. 6 und das vorliegende Heft). Red.

alte, eiserne Repertoirebestand. Die für Oktober d. J. erwartete Eröffnung des neuen Stadttheaters wird uns hoffentlich außer der Befreiung aus unzulänglichen Bühnenverhältnissen auch die dringend zu wünschende Bereicherung des Spielplans bringen. Karl Martin

GRAZ: Über die Oper ist eigentlich zu berichten, daß über die Oper nichts zu berichten ist. In den letzten sechs Wochen kamen nur drei Opern zum Vorschein. „Der fliegende Holländer" konnte trotz der unzulänglichen Besetzung aller Hauptpartieen doch durch die glänzend studierten und starken Chöre und die prächtige orchestrale Wiedergabe zu einiger Wirkung kommen. In einer Aufführung sang Josef Schwarz von der Wiener Hofoper die Titelpartie. „Die Afrikanerin" machte uns mit einer vollendeten Selica unserer Hochdramatischen Fanny Pracher bekannt. Beide Werke wurden von Ludwig Seitz musikalisch vortrefflich geleitet, von Karl Koß hübsch inszeniert. Gänzlich neu ausgestattet und neu studiert ging „Siegfried" in Szene. Obwohl Alexander Porthen, ein junger Sänger, als Siegfried persönlich sein Bestes bot und eine Talentprobe für die Zukunft ablegte, ging man doch unbefriedigt weg, weil man hier eben nicht gewöhnt ist, Talentproben von Anfängern zu studieren, wo früher reife Künstler Glänzendes leisteten. Fanny Pracher sang eine herrliche Brünnhilde, Koß einen prächtigen Mime, Jessen (zur Aushilfe) einen edlen Wanderer. Koß führte überlegen Regie, Oscar C. Posa dirigierte großzügig, wenn auch mit einer gewissen Vorliebe zu schleppen. Dr. Otto Hödel

HANNOVER: Am 14. Dezember, dem 50. Todestage Heinrich Marschners, kam an unserer Königlichen Oper sein „Vampyr" neueinstudiert heraus. Das hier seit 20 Jahren nicht gegebene Werk wirkte fast wie eine Novität und fand bei sehr guter Vorbereitung und trefflicher Besetzung der Hauptrollen mit den Herren Werner (Vampyr), Battisti (Aubry) und den Damen Kappel, Walleni und Garden eine sehr herzliche Aufnahme. — Als Weihnachtsgabe bescherte uns unsere Oper eine Neuinszenierung der „Meistersinger" nach Bayreuther Muster. Wundervoll wirkte das naturwahre stimmungsvolle Innere des Kirchenvorraumes der Katharinenkirche, gemütlich-altväterlich war Sachsens Schusterstube inszeniert, und überraschend schön und naturgetreu gab sich das Bild der Festwiese. Geblieben war nur die Straßendekoration des zweiten Aufzuges, die erst vor einigen Jahren neu hergestellt war und äußerst stimmungsvoll ist. Die ganze Aufführung stand musikalisch und szenisch auf einer künstlerischen Höhe, wie sie nur erstklassige Opernbühnen bieten können. L. Wuthmann

HELSINGFORS: Die Premiere von „Salome" unter der Leitung von Kapellmeister Järnefelt machte die große Sensation des Herbstes aus. Aino Ackté (Titelrolle) sang und spielte glänzend. Franz Costa war ein ausgezeichneter Herodes und William Hammar ragte vorteilhaft hervor als Jochanaan. Das Publikum wohnte den Vorstellungen — fünf an der Zahl — mit gespanntem Interesse bei, aber in weiterem Kreise hat Strauß' „Salome" Sympathieen wohl nicht gewonnen. Axel von Kothen

KARLSRUHE: Als erste Novitäten der neuen Spielzeit brachte die Hofoper Debussy's „Verlorenen Sohn" (L'enfant prodigue) und Adams „Toreador". Das erstgenannte Werk, aus einer im Jahre 1884 mit dem Römerpreis gekrönten Kantate zu einem Bühnenwerk eingerichtet und als „lyrische Szene" auf die Bretter gebracht, hat als Handlung die bekannte biblische Erzählung zur Unterlage. Allerdings kann von einer eigentlichen Handlung mit fortschreitender Entwickelung, dramatischen Konflikten usw. keine Rede sein; denn die drei Personen des Stückes singen ohne zu handeln; der Chor bleibt überhaupt stumm und begleitet die Vorgänge nur mit teilnehmenden Gesten. Kann man bezüglich der Bühneneinrichtung des Werkchens Bedenken nicht ganz unterdrücken, so gibt man sich mit um so größerem Genuß der prächtigen Musik hin, die der 22jährige Debussy zu der Szene geschrieben. Reife und Sicherheit in der Behandlung des Vokalen und Instrumentalen spricht aus der wohlklingenden Partitur, die der persönlichen Note nicht entbehrt. Sie zeigt sich in der vornehmen Führung der Singstimmen, wie auch in der an famosen Klangkombinationen reichen, mit ihrem orientalischen Gepräge charakteristischen und effektvollen Orchestrierung. Der heutige Vertreter des musikalischen Impressionismus wandelt hier auf Pfaden, die man gerne mit ihm geht, und die weitab führen von seiner heutigen Schreibweise. Unter Leopold Reichweins Leitung wurde das Werk beifällig aufgenommen. Nach Debussy kam der gefeierte „Postillon"-Komponist Adam mit dem von M. Moris gleichfalls neu eingerichteten „Toreador" zu Wort, der, auf ein humorvolles Textbuch geschrieben, sich in seiner musikalischen Einkleidung kaum von den vielen halb oder ganz vergessenen Opern des zweiten Drittels des vorigen Jahrhunderts unterscheidet. Gefällige Melodieen, rhythmisch frisch und leicht erfunden, einige Arien, Duette und Terzette, unbekümmert und sorglos hingeschrieben, dazu der lediglich als unterstützende Begleitung dienende Instrumentalpart bilden den musikalischen Teil der Oper. Mit der amüsanten Handlung und dem witzigen Dialog fand das Werk, von A. Lorentz trefflich geleitet, freundliche Aufnahme. Franz Zureich

KÖLN: Während der Spielplan des Opernhauses viel zu wünschen übrig läßt, jagt ein Probegastspiel das andere, ohne daß dabei was Gescheites herauskommt. Der Bassist Johannes Fönß aber von der Londoner Coventgarden-Oper hatte als Sarastro und Landgraf im „Tannhäuser" so vorzügliche Eigenschaften dokumentiert, daß wir uns von seiner Gewinnung für das erste Baßfach einen erheblichen Gewinn für unsere Oper versprachen. Aber es kam anders. Inzwischen gastierte der bisherige Kölner „Seriöse" an der Wiener Hofoper, fiel durch, und wurde, weil er billiger ist als Fönß und bei der jetzigen Kölner Theaterdirektion Ziffern die Hauptrolle spielen (notabene kleine Ziffern) neuerdings auf Jahre für Köln engagiert. Und die so sachverständige städtische Theaterkommission hat auch dazu wieder bejahend genickt. Paul Hiller

KREFELD: Das Theater einer mittleren Großstadt hat, ist es nicht mit besonderen Legaten

bedacht, keinen beneidenswerten Stand. Zwar ist bei uns die finanzielle Härte insofern wesentlich gemildert, als die Direktion (Reinhold Pester aus Köln) einen „Pendelbetrieb“ unterhält und gleichzeitig M.-Gladbach und Düren mit Oper und Schauspiel versorgt. Darunter muß aber die künstlerische Qualität notwendigerweise leiden. Es bedeutet daher für unsere Theaterverhältnisse ein besonderes Glück, daß der Erste Kapellmeister Curt Cruciger von rastlosem Fleiß und ernster Gewissenhaftigkeit beseelt ist. Alle Vorstellungen sind sorgfältig vorbereitet und erzielen dadurch eine Einheitlichkeit, die auch dem verwöhnten Geschmacke Rechnung trägt. Die Aufführungen des „Fidelio“ und besonders der auch szenisch fein ausgearbeiteten „Zauberflöte“ verdienen auch nach außen hin ernste Beachtung. Als Novität brachte Cruciger unter anderm die komische Oper „Robins Ende“ des jungen vielversprechenden Rheinländers Eduard Künneke heraus. Den Vogel schoß unser Stadttheater mit der Aufführung des „Rosenkavalier“ ab. Sie gelang so frühzeitig, daß allen größeren Bühnen des Rheinlandes, außer Köln, das Prioritätsrecht genommen war. Die Aufführung verlief glänzend. Else Jülich in der Titelrolle, Leo Schützendorf als Ochs von Lerchenau und Erna Bauer als Feldmarschallin taten sich besonders hervor. Den Löwenanteil am Erfolg durfte Curt Cruciger beanspruchen. Alfred Fischer

LEMBERG: Die einzige Erstaufführung der diesjährigen Saison war bis jetzt M. P. Moussorgskys „Boris Godounow“. Das Werk stellt an den Darsteller der Titelrolle große Anforderungen, und deshalb kann nur eine Bühne an die Aufführung des „Boris“ schreiten, die einen erstklassigen Bassisten zur Verfügung hat. Dem am Stadttheater gastierenden Lemberger Adam Didur, einem Rivalen Schaljapins, verdanken wir die Bekanntschaft mit diesem Werke Moussorgskys. Didur, der schon früher als Mephisto, Kaspar, Kecal (Verkaufte Braut), Don Basilio u. a. seine Meisterschaft bewiesen hatte, war auch als Boris unvergleichlich und erntete immensen Beifall. Die anderen Gestalten, die jedoch nur episodenhaft behandelt sind, fanden in den Mitgliedern des hiesigen Ensembles meistens gute Vertreter. — Der junge Tenor Josef Mann (auch ein Lemberger) besitzt eine kräftige, wohlklingende, gut geschulte Stimme, die ihn zu den besten Hoffnungen berechtigt. Als Gäste lernten wir noch den Baritonisten der Agramer Oper Marko Vusković, Aino Ackté und Elsa Bland kennen; eine ganze Reihe weiterer Gastspiele ist angemeldet. Das ständige Ensemble leidet unter einem immerwährenden Personenwechsel, so daß beinahe jedes aufzuführende Werk immer wieder neu einstudiert werden muß. Zu nennen wären von den hiesigen Künstlern noch: Irene Bohuß, Helene Moyseowicz, Adam Dobosz, Adam Okoński, Josef Munclinger. Als Dirigenten fungieren Antonio Ribera und Bronislaw Wolfsthal. Alfred Plohn

MAINZ: Erwähnenswert ist das Gastspiel Heinrich Knotes als Tannhäuser und die neueinstudierte Oper „Der Widerspenstigen Zähmung“ von Goetz, in deren Hauptpartie ebenfalls ein Gast, das vorjährige Mitglied des Stadttheaters, Martha Bommer, ganz ausgezeichnetes leistete. Richard Buchholz

MÜNCHEN: Unser etwas einseitig verwagnerter Spielplan hat durch Einfügung zweier Meisterwerke der französischen Großen Oper erwünschte Abwechslung erhalten. Meyerbeers „Hugenotten“ und Auber's „Stumme von Portici“ erschienen in vorzüglicher, von Wirk besorgter Neuinszenierung unter Röhrs und Fischers musikalischer Leitung und ernteten beim Publikum vielen Beifall. Raoul Walter (Raoul) und Heinrich Knote (Masaniello), ebenso die Damen Fay (Valentine) und Bosetti (Königin) boten treffliche Leistungen, denen sich die Vertreter kleinerer Rollen gut anreihten, obwohl hier oft das Stilgefühl etwas zu wünschen übrig ließ. Besondere Anerkennung verdient die Sängerin Frau Tordek, die eine wundervoll beredte Mimik für die Fenella aufbot (man hatte hier ganz richtig die Partie nicht mit einer Tänzerin besetzt), während Frl. Craft als Elvira wenig erfreulich wirkte. Dr. Edgar Istel

POSEN: Mit „Fidelio“ eröffnet, brachte die Saison außer den üblichen Repertoirestücken „Oberon“, „Aida“, „Hoffmanns Erzählungen“ in neuer Inszenierung, „Oberon“ in Wiesbadener Bearbeitung. Glänzend wurde der „Rosenkavalier“ gegeben, mit Elisabeth Wagner als Marschallin, Ida Holms als Rosenkavalier und Adolph Fuchs als Ochs von Lerchenau. Dirigent Dr. Stiedry, Regisseur Direktor Gottscheid und das Orchester (Posener Orchestervereinigung) übertrafen alles bisher hier Gebotene; und doch scheint mit der achten Aufführung das Interesse zu erlahmen. Alles Mühen der Direktion, das Publikum an die Oper zu gewöhnen, scheint vergeblich; man verlangt nach der Operette, deren Schlagstücke nicht oft genug gegeben werden können. Dem Schauspiel ergeht es ebenso wie der Oper. A. Huch

ROSTOCK: Dr. Eugen von Volborth's „Schwarze Rose“, eine Märchenoper in zwei Bildern, gedichtet von Wilma von Volborth nach der gleichnamigen Erzählung Ganghofers, erlebte hier die Uraufführung. Der Text bietet dem Komponisten Gelegenheit zur Entfaltung seiner feinen lyrischen Kunst. Anmutige Weisen, musikalisch gut verarbeitet, umranken das Gedicht, das, ursprünglich französisch verfaßt, unter der deutschen Übersetzung etwas zu leiden hatte. Volborth, der schon mehrere Kompositionen, darunter die in Wiesbaden aufgeführte „Marienburg“, veröffentlicht und soeben eine neue Oper „Claudias Garten“ nach Wildenbruchs Erzählung vollendet hat, wurzelt in seinem musikalischen Glaubensbekenntnis auf den Erinnerungen an Liszt, in dessen Weimarer Umgebung er seine bestimmenden künstlerischen Eindrücke empfing. — Großen Erfolg hatte die Aufführung von Humperdincks „Königskindern“, die bereits früher in ihrer melodramatischen Form hier gegeben wurden. Die Verwandlung zur durchkomponierten Oper ist jedenfalls für die Aufführung unter allen Umständen weit günstiger, weil jetzt die geeigneten Kräfte zu einer schönen und wirkungsvollen Wiedergabe leicht zu gewinnen sind. Frl. Stieber als Gänsemagd, Herr Busch als Königssohn,

Herr Helgar als Spielmann zeichneten sich in ihren dankbaren Rollen aus. Kapellmeister Klausner leitete die Aufführung mit Verständnis und richtiger Empfindung. Seiner Geschicklichkeit und Tatkraft verdanken wir auch die „Ring"-Aufführung, die, wenn auch nicht in geschlossener, unmittelbarer Aufeinanderfolge der vier Teile, so doch in der richtigen Reihenfolge mit je dreimaliger Wiederholung im Laufe von vier Monaten stattfand, ohne daß durch die Riesenaufgabe, die damit unserm Theater erwuchs, der übrige Spielplan allzusehr gelitten hätte. In einer „Siegfried"-Aufführung erschien Vogelstrom als Gast, in den übrigen Vorstellungen sangen Herr Borregard einen ausgezeichneten Loge, Herr Schindling einen guten Siegmund und Siegfried, Herr Bergmann einen ebenfalls sehr tüchtigen Wotan. Die Vertreterin der Brünnhilde, Frl. Seltmann, wurde ihrer Aufgabe wenigstens in der „Walküre" gerecht. Von Gastspielen sind zu erwähnen Sigrid Arnoldson als Margarete und Herr Voisin aus Mannheim als van Bett in „Zar und Zimmermann".

Prof. Dr Wolfgang Golther

STUTTGART: In der Hofoper ist Strauß' „Rosenkavalier" Trumpf. Die vorzügliche Aufführung des Werkes unter Max Schillings' und Emil Gerhäusers Leitung mit der ausgezeichneten Vertretung der Hauptpartieen durch Erna Ellmenreich (Rosenkavalier), Hedy Iracema-Brügelmann (Marschallin) und Albin Swoboda (Ochs von Lerchenau) erfreut sich fortgesetzt voller Häuser, trotz des viele sehr verstimmenden „Abonnement suspendu". Es ist halt ein „Lerchenauisch Glück" für die Intendanz. Die vor Weihnachten noch abgeschlossene „Ring"-Aufführung verlief infolge zahlreicher Versuchs- und Notgastspiele recht splitterig ungleich. Von den drei gastierenden Heldentenören ist Josef Tyssen vom Stadttheater in Kiel gegen viele Stimmen der Kritik und des Publikums gewählt worden. Es wäre zu wünschen, daß die Intendanz recht behielte mit der Überzeugung, daß wir mit diesem Sänger eine voll ausreichende künstlerische Kraft gewonnen haben. Künstlerisch bedeutende Höhepunkte wurden in der „Ring"-Aufführung in den Darstellungen der Brünnhilde durch Sofie Cordes und des Wanderer durch Karl Perron erreicht. Sigrid Arnoldson wurde als Mignon und Carmen wieder mit reichem Beifall begrüßt.

Oscar Schröter

KONZERT

AMSTERDAM: Das Hauptereignis des Monats Dezember war ein Konzert im Concertgebouw unter Mengelberg's Leitung, in dem Johannes Messchaert Mahlers „Kindertotenlieder" sang, und zwar so, daß das ganze Publikum willenlos mitgerissen wurde. Neuheiten wurden von Mengelberg außer „Chant héroique" von Moor nicht gebracht, wohl aber von den beiden Kapellmeistern Cornelis Dopper und Evert Cornelis. Ersterer dirigierte Variationen über ein englisches Liedchen „Three little Mice" vom englischen Komponisten Joseph Holbrooke und ein Konzertstück für Violine und Orchester von unserem Konzertmeister Louis Zimmermann. Evert Cornelis erregte vor allem Aufsehen durch die Einstudierung der Nocturnes von Claude Debussy. Man fängt an, sich hier allmählich mehr für französische Musik zu interessieren; so mußten die Nocturnes im nächsten Sonntagskonzert „auf Wunsch" wiederholt werden. Mit Mengelberg traten hier noch auf: der Geiger Achille Rivarde, der vor allem durch schöne Tongebung entzückte, der hier sehr beliebte Pianist Alfred Cortot und Marie Leroy, eine Sängerin, die mit einer Arie von Händel und Liedern von E. Moor leider nicht interessierte. Ferner wiederholte Mengelberg Debussy's „La Mer". — Die Koninklijke Oratoriumvereeniging führte unter Leitung von Anton Tierie Bossi's „Verlorenes Paradies" auf; Solisten waren Tilia Hill, Anke Schierbeek, A. Kiess und Simon Denys. Das hier noch unbekannte Werk erntete vielen Beifall. — Die „Zangvereeniging der Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst" gab mit Frau Noordewier, Ilona Durigo, Dr. Römer und Hendrik van Oort ein sehr schönes Konzert unter Mengelberg's Leitung. Zur Aufführung gelangten Liszts Graner Messe und das Deutsche Requiem von Brahms. In beiden Konzerten wirkte das Conzertgebouw-Orchester mit.

Chr. Freyer

AUGSBURG: Aus der Reihe der musikalischen Darbietungen der ersten Saisonhälfte seien diesmal nur einige größeren Stils erwähnt. Als solche hätte zunächst die Liszt-Feier des Oratorienvereins zu gelten, bei der Wilhelm Weber an der Spitze des Städtischen Orchesters die Dante-Symphonie und den „Orpheus" stimmungsvoll zu Gehör brachte und Elisabeth Bokemeyer sich mit einer respektablen Wiedergabe des Es-dur Klavierkonzertes vorstellte. Wie dieses Kunstwerk jedoch eigentlich gespielt werden will, zeigte kurz darauf die Altmeisterin Sofie Menter. Ossip Gabrilowitsch brachte sie als Solistin seines 2. Abonnementskonzerts mit, dessen orchestrale Gaben — Brahms' Erste Symphonie und Liszts „Préludes" — die mehr und mehr sich entwickelnden und festigenden Dirigentenfähigkeiten des ausgezeichneten Pianisten dokumentierten. Das Münchener Konzertvereinsorchester reagierte auch vortrefflich auf seine temperamentvollen Intentionen gelegentlich der Wiedergabe der symphonischen Dichtungen „Leonore" des Franzosen Henry Duparc und „Tod und Verklärung" von Strauß. Der solistische Stern dieses Abends war die stimmgewaltig-impulsive Ernestine Schumann-Heink. In einem 3. Konzert führte Gabrilowitsch, mit Possart als Deklamator, den Schumannschen „Manfred" auf. Den chorischen Teil hatte die Liedertafel übernommen, die sich in einem eigenen Konzert auch mit der Aufführung von E. H. Seyffardts Kantate „Aus Deutschlands großer Zeit" betätigte. Heinrich Schwartz (München) dirigierte ein Volkssymphoniekonzert des Städtischen Orchesters; als Hauptnummer stand Raffs „Waldsymphonie" auf dem Programm. Der Oratorienverein verhalf Edgar Istel durch Aufführung seines „Hymnus an Zeus", eines gut aufgebauten, trefflich klingenden und in der Erfindung noblen Chorwerkes, zur Anerkennung. Am gleichen Abend machte sich Weber mit dem Städtischen Orchester um die Wiedergabe von Schuberts

C-dur Symphonie verdient, während Julius Klengel mit Violoncellvorträgen excellierte. Weiterhin konnten u. a. die „Böhmen", Burmester und Schmidt-Badekow, Florian Zajic und von Bose als freudig bedankte Konzertgeber begrüßt werden. Otto Hollenberg

BERLIN: Das 6. Nikisch-Konzert begann mit Schumanns Symphonie in B und schloß mit der Ouvertüre „Römischer Karneval" von Hector Berlioz; beide Werke wurden vom Dirigenten mit Geist und Schwung vorgeführt. Der mittlere Teil des Programms war Eugène Ysaye eingeräumt worden, der ein Konzert für Violine mit Streicherchor- und Orgelbegleitung von Leclair (l'ainé) und dann das neue Violinkonzert in h von Edward Elgar spielte. Mit seinem süßen Ton und warmen Vortrag setzte der Geiger sein ganzes Können voll für beide Werke ein, vermochte indessen für das archaistische Stück des Franzosen nur geringes Interesse zu erwecken. Ganz anders klang der Beifall im Saale nach der Musik des Engländers, die, wenn auch für den thematischen Gehalt etwas gar zu lang ausgesponnen, durch die edle Melodik des Andante, namentlich aber durch den traumhaft visionären Zug im Finale viel Teilnahme gewann. Schade, daß die begleitete Kadenz gerade im Schlußsatze sich gar so lang hindehnt; sie scheint indessen in der ganzen Anlage der Gestaltung als Brennpunkt des Werkes gedacht zu sein und gerade in ihr feierte der Vortrag des Geigers auch seinen höchsten Triumph. Jedenfalls ist dies Elgarsche Konzert eine beachtenswerte Bereicherung der Violinliteratur. — In seinem 3. Vereinskonzert brachte der Philharmonische Chor unter Siegfried Ochs die Missa choralis für Chor, Soli und Orgel von Franz Liszt, dann „An die großen Toten" für Chor und Orchester von Wilhelm Berger und zum Schluß das Brahmssche Schicksalslied. Der Chorsatz des Lisztschen Werkes bereitet den Sängern große Schwierigkeiten dadurch, daß er lange Strecken hindurch ohne Begleitung vorzutragen ist und dann plötzlich die Orgel einfällt. Das geringste Fallen oder In-die-Höhe-Steigen der Intonation bewirkt alsdann ein empfindliches Zerwürfnis zwischen Chor und Orgel. Gleich zu Anfang des Werkes, als Bernhard Irrgang den ersten Einsatz an der Orgel zu bringen hatte, spürte er, daß die Stimmung der Orgel mit dem Chore nicht im Einvernehmen stand und hatte sofort die Geistesgegenwart, den Orgelpart um einen halben Ton zu transponieren und diese Transposition während der ganzen Aufführung durchzusetzen — eine treffliche künstlerische Leistung. Das Werk selbst gehört zu Liszts feiner gedachten Schöpfungen voll intimer Reize — nirgends ist auch nur im geringsten der große, glänzende Klaviervirtuose zu spüren. In der Kirche würde diese Musik ohne Zweifel viel bedeutsamer wirken als im Konzertsaal, in den sie schwer hineinpaßt schon wegen des Verzichts auf Orchesterklang. Auch den Solisten fällt kein erheblicher Anteil zu. Es waren damit Elfriede Goette, Paula Weinbaum, Anton Bürger, Fritz Hopf und N. Harzen-Müller betraut. Das Bergersche Stück erfreute durch den heiligen Ernst der Stimmung, die interessante Harmonik des gleich anfangs einherschreitenden Hauptmotivs, den festgeschlossenen Aufbau des Ganzen; das Gedicht Gustav Schülers hat durch den Tonsetzer eine würdige musikalische Fassung erhalten. Daß der Dirigent die Aufführung aller drei Werke sorgfältig vorbereitet hatte, braucht wohl kaum besonders betont zu werden. — Gemma Bellincioni gab ein Konzert mit C. V. Bos als Begleiter am Bechstein. Der Schwerpunkt der auch in Berlin hochgefeierten dramatischen Sängerin lag auch zu ihrer Glanzzeit in der Darstellung, im Ausdruck des von der Musik durchtönten Wortes. Auch auf dem Konzertpodium entzückte sie durch den Vortrag, durch den lebendigen Geist, die Wahrheit des Ausdrucks. Ihre Haupttrümpfe spielte sie mit den Bruchstücken aus Opern, dem Gesang Mimis aus der „Bohême", der Arie aus „Tosca", der Habanera aus „Carmen" aus; auch in kleineren Kanzonen, wie Lotti's „pur dicesti", überraschte sie noch durch die zarte Tonfärbung mancher Wendungen. Daß an dem Organ die Zeit manche Mängel der Tongebung schonungslos aufdeckt, namentlich im Forte, soll nicht verschwiegen werden. Das Publikum zeigte sich der Künstlerin wohlgeneigt und überschüttete sie mit Beifall. E. E. Taubert

Die junge Geigerin Helen Teschner steht schon auf einer solchen künstlerischen Stufe, daß sie sich an das Brahmssche Konzert wagen kann; jedoch in geistiger und technischer Hinsicht bleibt sie ihm noch manches schuldig. Ihr Lehrer, Willy Heß, leitete das Philharmonische Orchester und verhalf mit diesem dem geistvollen Scherzo „Der Zauberlehrling" von Paul Dukas zu trefflicher Wirkung. — Das Böhmische Streichquartett brachte zwischen Mozarts d-moll und Schuberts G-dur das bereits 1909 erschienene zweite Klavierquintett von Paul Juon, der selbst am Klavier saß, zur ersten hiesigen Aufführung; dabei fand ich mein früheres Urteil (vgl. Bd. 36, S. 183) über dieses Werk, das seitdem im Finale kleine Retuschen erfahren hat, bestätigt. Die Aufnahme seitens des Publikums war geteilt. — Eine recht erfreuliche Novität ist die Sonate für Klavier und Violine op. 55 von Georg Schumann, die der Komponist an seinem zweiten Trio-Abend (mit Willy Heß) erstmalig zu Gehör brachte. Den drei Sätzen gibt ein kurzes markiges Thema Zusammenhang. Schwungvoll und kraftvoll ist der erste Satz, dessen zweites Thema durch zarte, echt poetische Stimmung sich sehr gut abhebt. Im langsamen Satze herrscht ein elegischer Ton vor, mitunter mutet er opernhaft-dramatisch an. Das Finale würde inhaltlich gegen die beiden ersten Sätze abfallen, wenn nicht die trauermarschartige Coda den Hörer wieder ganz in Bann schlagen würde. Daß die Verarbeitung der Gedanken, wie stets bei Georg Schumann, geistvoll und sehr gewandt ist, braucht eigentlich kaum gesagt zu werden. Beiden Spielern bietet diese Sonate interessante, aber keineswegs leichte Aufgaben. Beethovens Trio-Variationen op. 121 und Schumanns Es-dur Trio bildeten das weitere Programm des Abends. Wilhelm Altmann

Die Pianistin Edith Albrecht täte gut daran, vorläufig noch keine Aufgaben zu wählen, die ihr derzeitiges geistiges Auffassungsvermögen und technisches Können in einem Maße übersteigen,

wie z. B. Beethovens op. 110. Mit sauberem, gewandtem Spiel ist es bei solchen Werken doch nicht getan. — Egon Petri kokettiert etwas mit einem burschikosen Kraftmeiertum, das Webers A-dur Sonate op. 39 gar nicht zu Gesicht steht. In Beethovens Eroica-Variationen hinterließ der Künstler, der über eine glänzende Technik verfügt, und dessen Spiel man nur mehr Verinnerlichung wünschen möchte, einen erheblich günstigeren Eindruck. — An einem Bach-Abend erwies George A. Walter von neuem, daß er zu den berufensten Interpreten des Meisters gehört. Seine von liebevollstem Versenken in die Bachsche Eigenart zeugenden, ein reifes Stilgefühl bekundenden Vorträge (fünf Arien mit Sologeige und Continuo und fünf geistliche Lieder, darunter die wundervollen „Erbaulichen Gedanken eines Tabakrauchers") boten einen erlesenen künstlerischen Genuß. Willkommene Abwechslung bedeutete die fein ausgearbeitete Wiedergabe des Italienischen Konzerts durch Elsa Walter-Haas. Nicht auf der Höhe dieser Darbietungen stand das in vieler Hinsicht unfertige Geigenspiel von Jeanne Vogelsang. — Äußerst anregend verlief das 1. von Sam Franko mit dem Blüthner-Orchester veranstaltete „Orchesterkonzert alter Musik", das die Bekanntschaft mit Werken aus der Zeit zwischen der Bach-Händel-Epoche und den Wiener Klassikern vermittelte, aus jener Zeit — wie Hugo Leichtentritt im Programmbuch ausführt — „des Umbildens, des Übergangs von dem älteren, in sich gefestigten Stil der Bach-Händel-Epoche zu dem neueren symphonischen Stil, als dessen Endergebnis Haydn, Mozart, Beethoven allgemein bekannt sind". Am stärksten wirkten wohl die Ursprünglichkeit und Frische der g-moll Symphonie von Joh. Chr. Bach, das in manchen Einzelheiten noch heute fesselnde a-moll Konzert für Orchester und zwei Klaviere (Arthur Egidi und Max Schneider) von Conrad Friedrich Hurlebusch und die graziöse Balletmusik aus „Piramo e Tisbe" von Joh. Adolf Hasse. Ditterdorfs unschuldige Programmusik „Der Kampf der menschlichen Leidenschaften" leitete das interessante praktische musikwissenschaftliche Colleg ein, Mozarts A-dur Symphonie (Köchel No. 201), jenes „Spiel heiterer Laune und anmutiger Grazie" des Achtzehnjährigen, aus dem verschämt die Werther-Zeit lugt, machte den Beschluß. — Das 4. Hausegger-Konzert wurde mit der Tragischen Ouvertüre op. 10 von Ernst Boehe eröffnet. Das klar und übersichtlich angelegte, nach der Seite der Erfindung freilich nicht sonderlich originelle Werk zeichnet sich durch vornehme Haltung, wirkungsvolle Gegensätzlichkeit der Themen und geschickte Steigerungen aus, die, im Verein mit einer hochentwickelten Instrumentationstechnik, dem Stück jederzeit einen Erfolg gewährleisten werden, wie er auch in Berlin dem anwesenden Tonsetzer beschieden war. Für Beethovens Tripelkonzert setzte das ausgezeichnete Russische Trio mit vollem Gelingen sein ganzes Können ein. Mit einer prachtvollen, aus leidenschaftlichem Fühlen und überlegener Intelligenz geborenen Wiedergabe der „Eroica" schloß der Abend.[1])

Willy Renz

Dora Moran veranstaltete einen Lieder- und Arienabend. Ihre Stimme ist von angenehmem Wohlklang, in der Höhe glänzend, der Vortrag fast immer großzügig. Unter anderem sang sie eine Anzahl Lieder von Paul Scheinpflug, der die Sängerin auch begleitete. Seine Lieder sind feinfühlig erfunden, jedoch in der Stimmung etwas einseitig und im Satz einander zu ähnlich. — Wolfgang Reimann gab in der Jerusalemer Kirche ein Konzert auf der neuen, von Sauer in Frankfurt a. O. erbauten Orgel, wobei sich diese als ein recht klangschönes Instrument erwies. Leider konnte man bei dem gewählten Programm nicht die etwaigen besonderen Vorzüge in den verschiedenen möglichen Klangfarben prüfen. — Adele Spengler (Klavier) ist weder in technischer, noch in rein musikalischer Beziehung reif für den Konzertsaal. — Robert Lortat ist ein Pianist großen Stils. Er bot an seinem Chopin-Abend fast durchweg reife Kunst. Zu bemängeln wären nur die oft zu schnell genommenen Tempi. — Anna Gaertner besitzt einen recht klangvollen Mezzosopran und versteht auch gut vorzutragen. Schade, daß ihre Stimme Lücken in der Ausbildung aufweist; sie hätte sicher bei tüchtiger künstlerischer Ausbildung Anwartschaft darauf, eine erstklassige Sängerin zu werden. Die Klaviersoli des mitwirkenden Kapellmeisters Ernst Koschny waren in jeder Beziehung unzureichend. — Alice Rosenbaum besitzt eine ganz ansehnliche Technik und auch angenehme Vortragsmanieren. Für die Wiedergabe der Brahmsschen fis-moll Sonate reicht ihr Können jedoch vorläufig noch nicht aus.

Max Vogel

Anny Nikels Technik zeugt von großem Fleiß; leider ist ihr Anschlag zu hart. Das Auftreten ist in jeder Hinsicht entschieden verfrüht. — Josef Schwarz spielte mit sauberer Technik, aber sonst sehr ungleich zwei Klavierkonzerte; er bot die schönste Leistung des bunten Abends, an dem eine schlechte Sängerin und ein sehr langweiliger Komponist ihre Leistungen zeigten. — Im sechsten der Loevensohn-Konzerte kamen neben zwei belanglosen Liedern, einem banalen „Glück" und einer albernen romantischen Ballade, „Der Triumph des Lebens" betitelt, von Viktor v. Woikowsky-Biedau zwei interessante Kammerwerke zur Aufführung. Das Klaviertrio von Heinrich Noren ist eine solide Arbeit, der nur eine im Trio zuerst erforderliche Portion Naivität fehlt, mit der die drei so verschiedenartigen Instrumente behandelt werden müssen; herrlich spielte Marix Loevensohn den innigen, wundervollen Anfang des langsamen Satzes. Aus der Sonate (Klavier und Violine) von Louis Vierne spricht eine viel reifere und feinere Kultur; leider ist das Werk so sehr von Geist durchsetzt, daß für den wahrhaften Genuß nicht viel übrig bleibt. Bewundernswert aber ist der große liebevolle Eifer der drei Veranstalter und Hauptvortragenden: Flora Joutard-Loevensohn, Louis van Laar, Marix Loeven-

---

[1]) Das am 11. Januar im Beethovensaal von Alexander Schmuller veranstaltete Konzert, bei dem ein Violinkonzert von Wladimir Metzl seine Uraufführung erlebte, war unser Referent in letzter Stunde zu besuchen verhindert. Wie wir erfahren, wird das Werk demnächst in Berlin nochmals gespielt werden; bei dieser Gelegenheit soll das Werk dann in der „Musik" besprochen werden. Red.

sohn. — Adolphe Veuve (Klavier) vermag es trotz seiner ungewöhnlich subtilen Technik nicht, dem Hörer ein größeres Kunstwerk zu übermitteln, wenn er nicht sehr vom Dirigenten angespornt wird. Er ist mehr Spieler, als Musiker. Dies bestätigte auch sein Soloabend. Man konnte feststellen, daß er die Tempi sträflich verschleppt, so daß das Zuhören zur Strafe wird. Lilly Hoffmann, eine Sängerin mit wohllautender Stimme und intelligentem Vortrag, wirkte mit. — Eugène Loutsky's pianistische Begabung ist bedeutend. Leider ist seine ganze Vortragsart, die auch sonst unter genialischen Manieren leidet, so unleidlich grobkörnig, daß man seiner Kunst mit sehr geteiltem Vergnügen lauscht. Seine beiden von ihm vorgetragenen Kompositionen aber sind ganz ungeteilt miserabel. — Alice Struve-Levin und Adolf Kallenberger, zwei dilettierende Kräfte, gaben einen Liederabend. Künstlerische Disziplin könnte bei beiden besseres zeitigen, vor allem bei der stimmbegabten Sängerin. — Das fünfte Loevensohn-Konzert (Serie I) brachte ein Klavierquintett von Camille Chevillard, eine Cellosonate von Ludwig Thuille und ein Klavierquartett von Taneiew. Chevillards Quintett ist ein meist homophones, energisch gehaltenes Werk mit zwei prächtigen Mittelsätzen und einem leeren letzten Satz; die Sonate, die sehr einfarbig ist, weist ein schönes, verträumt-klagendes Adagio auf; das Quartett gibt sich wild-egoistisch und ist bis auf zwei, drei Stellen und den anregenden Schluß durch die äußerst geschickte Arbeit interessant und nichts weiter. — Josef Pembaur jr. (Klavier) hat es nicht nötig, seine Seele auch äußerlich in auffallender Weise zu ergießen, er wirkt genügend durch sein hervorragendes, fein empfundenes Spiel. Liszts h-moll Sonate hörten wir selten in so lebendiger Gestaltung. Arno Nadel

Im blumengeschmückten Saal der Philharmonie feierte der Berliner Liederkranz sein 25jähriges Bestehen durch ein Festkonzert. Der Verein, der seinerzeit von Wilhelm Handwerg gegründet wurde und der seine Dirigenten allzu oft wechseln mußte, steht jetzt unter der Führung von E. B. Mitlacher, der sich in dem Festkonzert als tüchtiger Chormeister auswies. Wir wünschen dem Verein weiterhin eine gedeihliche, künstlerische Fortentwicklung. — Die Pianistin Martha Küntzel, die Werke von Liszt und Schubert spielte, ist eine sympathische Anfängerin. Sie besitzt eine solide, gut gebildete Technik, der allerdings vorläufig noch ein allzu korrekter, unfreier Vortrag gegenübersteht. — Werke von Alexander Scriabine spielte die bekannte, treffliche Pianistin Wera Scriabina. Es sind hübsch gearbeitete Chopin-Imitationen mit modernem Einschlag, Stücke, die als Unterrichtswerke oder als Unterhaltungsmusik ihren Weg machen werden. — Auch die Werke von Jaques-Dalcroze, die der Komponist in einem Orchesterkonzert vorführte, mögen ihr Publikum finden, namentlich die volkstümlich gehaltenen Chöre und Liedchen der „Winterabend-Suite". Dalcroze versteht selbst unpersönliche Einfälle gut einzukleiden und nicht verwöhnten Ohren genießbar zu machen. Aber sobald er sich auf das Gebiet der großen Formen begibt, wenn er die „Arbeit" in einer symphonischen Dichtung verherrlicht oder mit Klangeffekten in neufranzösischer Art arbeitet, dann wird seine Musik beinahe unerträglich. Bald klingen seine Sätze operettenmäßig, bald dürftig und nichtssagend. Dalcrozes Talent reicht nicht über die Komposition kleinerer Volksliedchen oder Effektstückchen hinaus. Um die Aufführung der Werke bemühten sich Nina Jaques-Dalcroze, Gina Goetz-Lévy, Piet Deutsch, die Musikalische Gesellschaft und das Blüthner-Orchester mit gutem Erfolg. — Über das Debut von Emmy Reiners ist nur zu sagen, daß sich die Sängerin bei ihren Liedvorträgen große Mühe gab. Von einer größeren gesanglichen Schulung ist zurzeit noch nichts zu spüren. — Einen schönen Verlauf nahm der Hugo Wolf-Abend von Paul Reimers. Der Sänger ist ein guter Vortragskünstler, ein Tenorist, der seinem spröden und kleinen Stimmmaterial große Wirkungen abzugewinnen weiß.

Georg Schünemann

Karl Röhrig gab einen Vortragsabend in Wort und Lied. Seine ganz hübsch nachempfundenen Texte und Kompositionen konnten nicht gerade besondere Begeisterung erwecken. Das Beste war Schumanns „Dichterliebe", von dem Tenoristen Willy Schmidt gut gesungen. Es wirkten außerdem mit: Lucie Waldau (Rezitation), Else Droysen (Mezzosopran) und Richard Kursch am Flügel. — Das Waldemar Meyer-Quartett hatte wieder einen guten Abend. Unter Assistenz des Hofpianisten Heinrich Lutter und des Kontrabassisten Gustav Krüger erklang Schuberts Forellen-Quintett. — Marianne Geyer zeigte in ihren Liedern zur Laute wieder ihre große Kunst. Wenn auch die Stimme nicht so bedeutend ist, so muß man doch immer wieder ihre hervorragende Vortragskunst besonders in humoristischen Sachen bewundern. Sie absolvierte ein erlesenes Programm und sang in vier verschiedenen Sprachen. — Florian Zajic und Heinrich Grünfeld brachten in ihrem zweiten Konzert unter Mitwirkung von Alfred Grünfeld (Klavier) und Hans Haase (Viola) das Klavierquartett A-dur von Brahms zur Aufführung. Der erste Satz geriet etwas matt, in den übrigen aber strömte das Ensemble eine Wärme und einen Wohllaut aus, daß man bezaubert wurde. Elsa Dankewitz steuerte gut gelungene Liedervorträge bei. — Ossip Gabrilowitsch spielte, von dem Philharmonischen Orchester unter Leitung von Leonid Kreutzer ausgezeichnet begleitet, die beiden Klavierkonzerte von Brahms. Die Tiefe und Herbheit als Charakteristika des Wiener Meisters blieb er uns ja schuldig, doch konnte man an seinem urmusikalischen Spiel seine Freude haben. — Die große französische Chansonette Yvette Guilbert gab ihren ersten Abend vor einer zahlreichen Zuhörerschaft. Wie sie trotz ihrer geringen Stimmittel durch die Art ihres Vortrages zu wirken, ja zu faszinieren versteht, ist bekannt. Sie befand sich in bester Disposition. Zwischen ihren Vorträgen spielten der ausgezeichnete Flötist Gaston Blanquart und der Pianist Gustave Ferrari mehrere gut gelungene Stücke für Flöte und Klavier.

Emil Thilo

Tilly Koenen entzückte an ihrem Schubert-van Eyken-Abend ihre Zuhörer ebenso sehr mit

ihrem herrlichen, dunkelgefärbten Organ, wie mit ihrer großen Vortragskunst, die gleicherweise das Tragische wie das Heitere bis in die Tiefe erschöpfte. Manuskripte von van Eyken hatten lebhaften Erfolg. Am Klavier saß der treffliche Coenraad V. Bos. — Dem Klavierspiel von Margarethe Ansorge fehlt es an Kraft. Über ein *mf* kommt der Anschlag nicht hinaus. Im Ausdruck gelang ihr vieles sehr poetisch und in der Technik glatt. Ihrer Eigenart schien das a-moll Konzert von Schumann besonders zu liegen. — J. Blanco-Recio ist ein tüchtiger Geiger, dessen Technik schon auf einer beachtenswerten Stufe steht. Sein Ton ist weich und ergiebig. In musikalischer Beziehung wurde er besonders dem Geist alter Meister gerecht. Am Klavier wurde er von Walter Meyer-Radon feinfühlig begleitet. — Über das junge Ungarische Trio ist nur im höchsten Grade Lobendes zu sagen. Die temperamentvolle Art der Interpretation besticht das Gros der Zuhörer ebenso sehr, wie die Kenner von der prachtvollen klanglichen Abstufung und der musikalischen Größe des Spiels entzückt sind. — Auf die Höhen der Kunst führte ein Brahms-Bach-Abend, an dem James Kwast (Klavier) und Jacob Sakom (Cello) die beiden Cellosonaten von Brahms (in e-moll und F-dur) meisterhaft wiedergaben und an dem das Pianistenehepaar Frieda Kwast-Hodapp und James Kwast in wahrhaft genialer Weise die von Rheinberger für zwei Klaviere bearbeiteten sogenannten Goldberg-Variationen „Aria mit 30 Veränderungen“ von J. S. Bach spielten. In Überlebensgröße erschien der Thomaskantor. Und wie armselig daneben unsere Zeit! — Mit größter Vorsicht wagte sich das herzlich bescheidene Klaviertalent Elfriede Hirschberg an Beethovens Es-dur Konzert heran; kam ihm aber nicht nahe. Ohne innere Anteilnahme geigte Maximilian Ronis Violinkonzerte von Bach und Beethoven. Edmund von Strauß mußte dazu den Takt schlagen. — Der junge Hans Bottermund ist ein sehr begabter Cellist. Schade, daß er kein besseres Instrument hat. Mit dem feinempfindenden Pianisten Josef Pembaur jun. zusammen kam es zu einer ausgezeichneten Wiedergabe der Cellosonate op. 69 von Beethoven. — Richard Dehmel, wohl der bedeutendste lebende Dichter, las aus seinen Dichtungen vor. Leider war er selbst seinen genialen Schöpfungen ein undankbarer Interpret. Thea von Marmont sang mit gutem Vortrag Kompositionen Dehmelscher Texte, von denen diejenigen Conrad Ansorges und Otto Vrieslanders den bei weitem besten Eindruck machten. — Maurice Dumesnil besitzt eine respektable pianistische Fertigkeit. Sein Anschlag ist sehr fein nuanciert; alle Stärkegrade stehen ihm zu Gebote. Nur mit dem Pedal müßte er noch vorsichtiger umgehen. Walter Dahms

In Claire Huth (am Klavier Bruno Hinze-Reinhold) lernte ich eine Sängerin von bescheidenen, aber nicht übel kultivierten Mitteln kennen. Ihr nicht sonderlich metallreicher und nach der Höhe zu wenig ausgiebiger Mezzosopran gehorchte gleichwohl den Intentionen der Sängerin und vermochte überall da künstlerischen Ansprüchen zu genügen, wo sie sich in den ihr gezogenen Grenzen hielt. So erzielte sie mit Jensens schlichtem, aber gemütvollem „John Andersen“ viel tiefere Eindrücke, als mit Schuberts „Kolmas Klage“ oder Schumanns „Sandmann“. — Elma Richters unfertige und unkünstlerische Leistungen gehören nicht in die Öffentlichkeit. — In freundliche Erinnerung brachte sich der als tüchtiger Konzertsänger bestens akkreditierte Tenorist Albert Jungblut. Der Künstler sang mit sehr schöner Atemtechnik und geschmackvoller Zurückhaltung Lieder von Schubert und Schumann, die allgemein als Prüfsteine gesanglicher Erziehung gelten können, und in denen er durch die Noblesse seines Vortrags kleine Mängel der Tongebung, die hie und da auftraten, geschickt zu verdecken wußte. Der ihn begleitende Pianist Artur Heyland trat mit einer Klaviersonate eigener Arbeit an die Öffentlichkeit, hätte diese ganz brave Studie aber ruhig in seinem Pult sollen ruhen lassen. Der Künstler mag an ihr viel gelernt haben, für die Öffentlichkeit taugt weder ihr Gedankenmaterial noch ihre Faktur, die korrekt und planmäßig genannt werden kann, aber jeder höheren Inspiration und schwungvollen Steigerung entbehrt. — Erfreuliche Fortschritte gegen früher zeigte namentlich in technischer Beziehung der als Liszt-Spieler vorteilhaft bekannte Pianist Hans Solty. In der Art seines Vortrags, die viel mehr dem Weich-Träumerischen, als dem Fortreißend-Temperamentvollen in Liszts Schaffen gerecht wird, hat sich weniger geändert, als zu erwarten gewesen wäre. — Margareta Allardice Witt ist eine anmutige, technisch schon recht tüchtig geschulte Geigerin, die in den beiden großen Konzerten von Tschaikowsky und Paganini allerdings wenig Gelegenheit hatte, zu zeigen, ob sie nur Salonspielerin ist, oder ob sie echtes Künstlerblut besitzt. — George Fergusson's schöner Bariton feierte seine größten Triumphe in der hohen Lage, die glanzvoll und mühelos ansprach, wie je, während sich in der tiefen Mittellage doch recht häufig unfreie Klänge einstellten, auf deren Beseitigung der Künstler im Interesse seines edlen Materials bedacht sein sollte. Hohes Interesse erregten einige Manuskriptlieder von Erich J. Wolff, die den talentvollen Tondichter aufs neue in erfreulicher Aufwärtsbewegung zeigten. Als reifstes Kunstgebilde erschien mir zweifellos das erste Lied „Landschaft“, weil sich hier Tonsprache und poetischer Vorwurf in seltener Weise zu einer einheitlich abgerundeten, äußerst stimmungsvollen Schöpfung verbanden. Auch „Seidenschuh über Leisten von Gold“ zeigte edle Melodik und durchdachte Gestaltungsart. Der Komponist, der die Begleitung der Gesänge persönlich ausführte, fand reichen Beifall. — Lissi Schmalstich-Kurz' Stimme und Gesangsmanier hat ganz wesentliche und recht erfreuliche Fortschritte gemacht. An letzterer wäre nur noch ein gelegentlich unfreier Klang des piano zu monieren, das Material selbst ist runder und voller geworden. Für eine Reihe von Kompositionen ihres sie akkompagnierenden Gatten trat sie mit Wärme und Intelligenz ein. Aus diesen stachen einige Manuskriptlieder vorteilhaft hervor, unter ihnen besonders die stimmungsvolle „Liebesode“. — Margaret Eden möchte ich den Rat erteilen, die Öffentlichkeit mit einer so geschmacklosen, nahezu rohen

Behandlung eines an und für sich gar nicht üblen Materials zu verschonen. — Elfriede Goettes hoher Sopran zeigt erfreuliche Schulung, sowohl in tonbildnerischer, wie in technischer Hinsicht. In Arien aus „Samson" und den „Jahreszeiten" zeigte sie sich als talentierte Oratoriensängerin. Sie sollte sich bemühen, ihrem Material größere Rundung des Tonvolumens zu verleihen und von ihrer Art, sich beim Singen zu geben, die letzten Reste des Schülerhaften abzustreifen. Zwischendurch geigte Eddy Brown Saint-Saëns' h-moll Konzert mit kleinem, poesielosem Ton und steifer Strichart herunter; technisch gelang fast alles, im Vortrag fast nichts. — Erfreuliche künstlerische Qualitäten zeigte der Baritonist Wilhelm Guttmann. Abgesehen von einer übermäßig starken nasalen Tendenz seiner Tonbildung und einer gelegentlichen Verletzung des edlen Gesangstons auf Kosten der Deutlichkeit der Aussprache, kann man ihm tüchtiges Können gesanglich, wie im Vortrag, der sich fast immer als intelligent erwies, nachrühmen. Besondere Anerkennung verdient seine Atemtechnik. Eine Reihe neuer Lieder von Julius Weismann boten musikalisch manches Interessante, als Gesangsstücke dagegen betonten sie einseitig den in der modernen Vokalproduktion leider immer mehr überwuchernden trockenen Deklamationsstil. Emil Liepe

BRAUNSCHWEIG: Der Dezember brachte das 3. und 4. Symphoniekonzert der Hofkapelle, jenes mit Frieda Hempel; dieses enthielt die Neunte Symphonie und das „Tedeum" von Bruckner; der Hoftheater-Chor war durch viele sangeskundige Dilettanten verstärkt, das Soloquartett durch Margarete Elb, Else Ries, die Herren Favre und Jellouschegg gebildet. Das 5., Beethoven gewidmete Konzert enthielt die siebente Symphonie, das Klavierkonzert Es-dur, von Conrad Ansorge prächtig gespielt, und die „Leonoren"-Ouvertüre No. 3. Hagel leitete die Werke und erzielte denselben Erfolg wie der bekannte Pianist. Außerdem fallen in die Zeit ein Domkonzert des „Nordischen Vokal-Trios" (Geschwister Koch), der zweite und dritte Abend des Vereins für Kammermusik (Riedel, Wünsch, Bieler, Vigner und Meyer), ein von Maria Schoepffer veranstalteter Karg-Elert-Abend unter Mitwirkung des Komponisten und Julius Klengels, ein Liederabend von Hans Spies und Hermann Riedel, endlich ein Beethoven-Abend von Lamond. Ernst Stier

BREMEN: Im 5. Philharmonischen Konzert brachte Ernst Wendel als Neuheit für unsere Stadt drei Böcklin-Phantasieen op. 53 von Felix Woyrsch, die sich besonders durch ihre Stimmungsmalerei vorteilhaft auszeichnen; „Die Toteninsel" und „Der Eremit" sind wohl die bedeutendsten Sätze dieses Opus. Von den Vorträgen der Solistin, Ottilie Metzger, bildeten fünf Lieder von Hugo Wolf die reizendste Gabe. Das 6. Konzert begann mit der liebenswürdigen F-dur Symphonie von Hermann Goetz, einem Werke voll lyrischer Schönheiten, das seit vielen Jahren hier nicht gespielt worden war. Weniger sagte die Orchesternovität von M. Moussorgski „Une nuit sur le mont chauve" zu; dagegen nahm man die zwei von Eugène Ysaye vorgetragenen Violinkonzerte — eins davon war das ziemlich lang ausgesponnene h-moll Konzert von Edward Elgar — enthusiastisch auf. — Im „Goethebund" dirigierte E. Wendel an zwei Abenden die ersten fünf Symphonieen von Beethoven; die übrigen vier sollen an zwei weiteren Konzertabenden folgen. Prof. Dr. Vopel

BRESLAU: Das 3. Abonnementskonzert des Orchestervereins war eine Liszt-Feier. Es wurden „Orpheus" und die „Faust-Symphonie" aufgeführt. Felix Senius sang mit größtem Erfolge das Tenorsolo im Schlußchor, und der Spitzersche Männergesangverein (Dirigent Hugo Fiebig) trat für den Chorus vom Ewigweiblichen ein. Das Orchester unter Dohrn hielt sich vortrefflich. Ossip Gabrilowitsch spielte das Klavierkonzert Es-dur, das namentlich in seinem Mittelsatze starken Eindruck machte. Das 4. Abonnementskonzert brachte eine ausgezeichnete Aufführung von Verdis Requiem durch die Singakademie unter Dohrn. Die Soli sangen Elfriede Surek (Sopran), Johanna Kiß (Alt), Paul Schmedes (Tenor) und Theodor Heß van der Wyk (Baß). Im 5. Konzert hörten wir das Klavier-Konzert Es-dur von Beethoven in einer in jedem Betracht vollkommenen Wiedergabe durch Artur Schnabel. Ferner die 4. Symphonie von Brahms, mit der Dohrn ein orchestrales Meisterstück vollbrachte. Das 6. Abonnementskonzert war in der Hauptsache ein Gustav Mahler-Abend. Die Erste Symphonie und acht Lieder mit Orchesterbegleitung, von denen „Wer hat dies Liedlein erdacht" die Sängerin (Maria Freund) zweimal singen mußte, werden sicher der Muse Mahlers auch hier neue Freunde gewonnen haben. — Aus den Programmen der letzten Kammermusik-Abende (Dohrn, Wittenberg, Behr, Hermann und Melzer) ist als besonders interessant zu erwähnen eine Sonate für 2 Violinen und bezifferten Baß von Ph. E. Bach in der Bearbeitung von Georg Schumann. In der klangschönen Wiedergabe durch Wittenberg und Behr erregte das alte Werk allgemeines Wohlgefallen. — Wie bisher leitete der beliebte Hermann Behr die volkstümlichen Mittwochkonzerte. Seine letzten bedeutsamen Leistungen waren die Aufführungen der e-moll Symphonie No. 5 von Tschaikowsky und der c-moll von Beethoven. — Als musikalische Feiertage seien registriert der Klavierabend von Godowsky, der Beethoven-Abend von Lamond und der Violinabend von Burmester. J. Schink

BRÜNN: In einem Konzerte des Musikvereins gab es eine interessante Premiere: eine Orchesterburleske „Max und Moritz", die die bekannte Buschiade zum Vorwurf nimmt, und die den hiesigen Komponisten J. G. Mraczek zum Verfasser hat. Mit viel Witz und Geist, unterstützt durch eine hochstehende Orchestertechnik, sucht der begabte Komponist die tollen Knabenstreiche musikalisch umzuwerten. Die Lieblinge der hiesigen Konzertbesucher, Burmester, Marteau, die Brüsseler usw., haben sich auch heuer wieder eingestellt. In einem Konzert des Musikvereins erschien Georg Schumann als Begleiter und trefflicher Interpret einiger Klavierpiecen. S. Ehrenstein

BRÜSSEL: Das Beethoven-Festival der Concerts populaires (Otto Lohse) ist bei seinem 5. und letzten Konzert angelangt.

Nachdem im vorhergehenden die Siebente und Achte die zahlreichen Zuhörer erfreut und der Pianist Laoureux in korrekter Weise das c-moll Konzert gespielt hatte, erregte im letzten die „Neunte" einen unbeschreiblichen Enthusiasmus. Sie stellte in der Tat alle bisher hier gehörten Aufführungen tief in den Schatten und verdient als ein Ereignis proklamiert zu werden. Der auf 200 Stimmen verstärkte Theaterchor war hervorragend an Stimmklang, Sicherheit und Kraft, das Soloquartett (auch von der Monnaie-Oper) wundervoll und das 110 Musiker starke Orchester ganz auf der Höhe. Lohse wurde sehr gefeiert. Außer der öffentlichen Hauptprobe finden noch drei Aufführungen statt — so enorm ist die Nachfrage. — Edgar Tinel hatte vorher in seinem 1. Konservatoriumskonzert die „Neunte" in sehr guter Weise aufgeführt. Von Interesse wird es wohl sein zu hören, daß Tinel sich im Scherzo genau an die ursprüngliche Metronombezeichnung hielt, die, wie bewiesen, nur durch einen Zufall verändert worden ist und in dieser falschen Fassung Aufnahme in die großen Ausgaben Schott, Breitkopf, Peters gefunden hat. Es muß also heißen im Scherzo (molto vivace): 𝅗𝅥. = 116, und im Trio (Presto): nicht 𝅝 = 116, sondern 𝅗𝅥. = 116. — Das neuentdeckte Weihnachtsoratorium von Heinrich Schütz vermochte nicht besonders zu interessieren. — Der Bachverein (Zimmer) gab sein erstes Winterkonzert mit großem Erfolg. Die Chöre sind ausgezeichnet, der Dirigent voller Enthusiasmus. Programm: die Kantaten „Bleib bei uns" und „Singet dem Herrn"; Solisten: G. A. Walter, Martha Stapelfeldt, Theodor Heß van der Wyk. Vortrefflich führte sich die Pariser Cellistin Mme Caponsacchi (Suite und Sonate) ein: eine große Künstlerin.

Felix Welcker

DARMSTADT: Die erste Hälfte der dieswinterlichen Konzertsaison hielt sich auf sehr respektabler Höhe; die Mittelmäßigkeit, die sich früher auch bei uns breit zu machen pflegte, verschwindet aus den Konzertsälen, da sie nicht auf ihre Kosten kommt. Die Darmstädter Konzertvereine lassen zudem jetzt auch den zeitgenössischen Tonsetzern mehr und mehr ihr Recht werden. Allen voran der Richard Wagner-Verein, der zwei hessischen Komponisten, der begabten Reger-Schülerin Johanna Senfter (Oppenheim) und dem Casseler Musikdirektor Carl Hallwachs, einen eigenen Abend widmete, den jungen Erich Wolfgang Korngold, dessen E-dur Klaviersonate op. 2, No. 2 lebhaften Streit der Meinungen entfesselte, sowie die Liederkomponisten Philipp Gretscher (Stettin) und Eugen Lindner (Leipzig) hier erstmalig einführte. Die Großherzogliche Hofkapelle brachte unter des Autors temperamentvoller Leitung Georg Göhlers d-moll Symphonie mit starkem Erfolg zur ersten Aufführung, während Cyril Scotts „Aubade" (Morgenstimmung), ein hypermodernes Stück, abgelehnt wurde. Der Mozart-Verein brachte als Neuheiten den Hegarschen Männerchor „Walpurga" und ein Konzertstück für Violine von Leopold van der Pals, aus dem jedoch auch hier niemand recht klug werden konnte, das Darmstädter Streichquartett, das sich in aufopferndster Weise des Neuen annimmt, ein Divertimento (op. 20, G-dur) von Bernhard Sekles und ein Streichquartett (op. 15, c-moll) von Gabriel Fauré. Der Musikverein führte (an Liszts 100. Geburtstag!) Haydns „Jahreszeiten" und später Cherubini's herrliches Requiem auf. Würdige Liszt-Feiern verdanken wir der Großherzoglichen Hofmusik (Faust-Symphonie), dem Wagner-Verein (Eduourd Risler) und dem Festhaus-Verein, in dem Henry Thode den Meister in geistsprühendem Dithyrambus feierte. Sonst ward eine besonders liebevolle Pflege Johannes Brahms zuteil, dem die Kammermusik-Vereinigung und der Wagner-Verein je eine ganze Veranstaltung widmeten, deren Höhepunkt beide Male die „Vier ernsten Gesänge" bildeten, und dessen d-moll Klavierkonzert op. 15 die Hofmusik zur ausgezeichneten Wiedergabe brachte. Das Dresdener Petri-Quartett fand, ebenfalls vom Wagner-Verein hier eingeführt, eine herzliche Aufnahme. Gesangssolistisch betätigten sich Tilly Cahnbley-Hinken, Else Diefenthäler, Gertrud Geyersbach, Frida Hallwachs-Zerny, Käte Hörder, Tilly Koenen (die besonders großen Erfolg hatte), Mientje Lauprecht van Lammen, Agnes Leydhecker, Marie Mouth, Paula Werner-Jensen, Alfred Kase, Richard Fischer und Alfred Stephani. Die Pianisten waren durch Suzanne Godenne, Wilhelmine Heiß, Wynni Pyle, Paul Aron, Paul Goldschmidt, Angelo Kessissoglu, Josef Pembaur, Karl Friedberg, Willy Rehberg, Artur Schnabel und Alfred Schmidt-Badekow, die zum größten Teil hier zum erstenmal auftraten, die Geiger durch Evangeline Anthony, Hertha Tegner, Willy Burmester, Sascha Culbertson, Gustav Havemann, Mico Poppelsdorff und Alexander Schmuller gut, zum Teil glänzend vertreten, und als tüchtige Cellisten, die neuerdings auffallend selten kommen, begrüßten wir erstmalig Franz Engert und Emil Robert Hansen.

H. Sonne

DESSAU: Die ersten beiden Kammermusik-Abende (Mikorey, Otto, Wenzel, Weise, Matthiae) boten Streichquartette von Beethoven und Dvořák sowie Trios von Mozart und Beethoven. In den vier bisherigen Hofkapellkonzerten (Franz Mikorey) erklangen an Symphonieen Mozarts Es-dur, Bruckners „Romantische" und Tschaikowsky's e-moll, an symphonischen Dichtungen Liszts „Mazeppa" und „Tasso" und Strauß' „Don Juan". Als Solisten erschienen Tilly Koenen, Max Reger nebst Philipp Wolfrum, Henri Marteau und Felix von Kraus. Einen erhebenden Eindruck hinterließ die Liszt-Feier am 22. November, bei der des Meisters „Christus"-Oratorium zu ergreifender Wiedergabe gelangte.

Ernst Hamann

DRESDEN: Die Neuheit des 3. Hoftheaterkonzerts der Serie B war eine Kleist-Ouvertüre von Richard Wetz, das sympathische Werk eines begabten Tonsetzers, der glänzend, aber maßvoll instrumentiert und durch schöne Gedanken zu fesseln weiß. Unter Hermann Kutzschbach wurde die Neuheit, die man als symphonische Dichtung bezeichnen kann, vorzüglich gespielt und erzielte freundlichen Erfolg. Solist war Alfred Cortot, ein Pianist von bedeutender, aber nicht einwandfreier Technik, der es vor allem an Klarheit der Passagen mangelt. Der elegante, pariserisch parfümierte Vortrag

war wirksam, ging aber nicht in die Tiefe. — Das 4. Philharmonische Konzert ließ uns Eugène Ysaye wieder begrüßen, der als Meister der Geige immer noch unvergleichlich ist. Gesangssolistin war Charlotte Boerlage-Reyers, die sich als Sopranistin von schöner, umfangreicher Stimme einführte, aber im Vortrag etwas einförmig erschien. — Die Klavier-Abende setzten gleich im neuen Jahre auffallend zahlreich ein. Jascha Spiwakowski verstärkte die Wertschätzung, die man dem Können und Empfinden dieses genialen Knaben schon entgegenbrachte, durch ein 2. Konzert. — Ossip Gabrilowitsch erbrachte mit einem eigenen Abend, in dessen Verlauf er die beiden Klavierkonzerte d-moll und B-dur von Brahms vortrug, den Beweis dafür, daß er zu den Meistern seiner Kunst aufgerückt ist. — Emil Sauer gab sich in seinem eigenen Konzert diesmal wieder mehr als Virtuos denn als Musiker, was angesichts der früher bei ihm festzustellenden Verinnerlichung zu bedauern war. Immerhin übte sein aus Temperament, Wucht, Eleganz und einer gewissen Koketterie gemischtes Spiel wieder eine zündende Wirkung aus. — Auch Severin Eisenberger hatte mit seinem Klavier-Abend einen echten künstlerischen Erfolg. — Erfreulich und verheißungsvoll war das Debüt des Neuen Dresdner Vokal-Quartetts, zu dem sich Hilde Schulze-Uhlig, Wilhelmine Nüßle, Hugo Jurisch und Hermann Nüßle vereinigt haben. Die vier Stimmen passen im Klang vortrefflich zueinander, sind sorgsam geschult und verschmelzen zu einer wahren Einheit, die bei den a cappella-Gesängen am besten hervortrat. — Über die bisherigen Abende des Leipziger Gewandhaus-Quartetts kann ich zu meinem Bedauern nichts berichten, da ich trotz persönlicher Bemühungen eine Karte dazu nicht erhalten habe.

F. A. Geißler

DUISBURG: Max Reger hob zu Beginn der Saison, im Verein mit Ernst Schmidt, seine Klavier- und Violinsonate op. 122 aus der Taufe, ein bedeutsames Werk, das in weit höherem Grade mit dem Herzen geschrieben ist als manche seiner neueren Schöpfungen. Ja, sogar ein entschieden romantischer Zug ist stellenweise unverkennbar. Im gleichen Konzert zeigte sich Reger noch mit vier Präludien und Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier als unvergleichlicher Bach-Spieler, während Erica Hehemann mit Liedern von Reger und Brahms schönen Erfolg hatte. — Das Künstlerpaar Marcel Clerc (Violine) und Erna Clerc-Büsing führte sich mit drei französischen Violin- und Klaviersonaten von César Franck, Guy de Ropartz und Guillaume Lekeu sehr interessant ein. — Die ausgezeichnete Altistin Anna Erler-Schnaudt hatte in zwei Konzerten, von denen das zweite unter der Ägide des Duisburg-Ruhrorter Gesangvereins unter sehr verdienstlicher pianistischer Mitwirkung seines Dirigenten Bruno Quast stattfand, außergewöhnlichen verdienten Erfolg. Erstaunlich, wie das Publikum dieser Sängerin in fremdestes Neuland folgt! — Im Duisburger Gesangverein, unserer von Walther Josephsohn geleiteten vornehmen Musikpflegestätte, spielte am Wagner-Liszt-Abend Paul Goldschmidt Liszts Es-dur-Konzert in glänzendem Stile, während Katharina Fleischer-Edel mit Gesangssolis beider Tondichter aufwartete. Hervorragend war ferner die Aufführung von Berlioz' „Fausts Verdammung" mit Felix Senius (Faust), Theodor Lattermann (Mephisto), Tilly Cahnbley-Hinken (Margarete) und Bruno Bergmann (Brander). Auch die besonderen Konzerte des Vereins mit seinem aus den Tagen des Duisburger Bach-Festes stammenden leistungsfähigen a cappella-Chor verdienen rühmende Erwähnung.

Karl Martin

FRANKFURT a. M.: Das neue Jahr brachte in den Museumskonzerten unter Mengelbergs Leitung ein Freitagskonzert mit klassischen und neufranzösischen Werken und ein Sonntagskonzert mit vorzugsweise modernen Kompositionen. Von ihnen sind die anregenden Istar-Variationen von d'Indy — sie bilden den Übergang zu Debussy und Dukas —, ferner, weniger gelungen, halb pathetisch, halb äußerlich geartete Stücke von Moor und Rimsky-Korssakow, sowie eine ganz prächtige Aufführung der ergreifenden Straußschen Tondichtung „Tod und Verklärung" zu nennen. Die klassischen Stücke brachte der Museumsdirigent in maßvollsten Tempi ausgearbeitet, die Konzertstücke von Liszt und Saint-Saëns, denen in Maurice Dumesnil und Pablo Casals bewährte Interpreten erstanden, trefflich vorbereitet, und mit „Tod und Verklärung" bot er eine klanglich glänzende und eindringlich nachgestaltende Leistung, die so leicht nicht erreicht wird und lebhafte Zustimmung fand. — Sehr interessant war ferner eine vollständige, sorgsam vorbereitete Aufführung von Griegs „Peer Gynt"-Musik durch Max Kaempfert, bei der sich das verstärkte Orchester des Palmengartens vorzüglich bewährte, und zu der Alfred Auerbach einen guten verbindenden Text auf Grund der Ibsenschen Dichtung geschrieben hatte und selbst vortrug. — Mit bekannter Kammermusik, über die nichts Neues zu sagen ist, warteten in guter Wiedergabe das „Böhmische Streichquartett" und das „Frankfurter Trio" auf, das sich jetzt aus Frau Bassermann und den Herren Lange und Schuyer zusammensetzt. Starken künstlerischen Erfolg hatten auch mit einem anregenden Sonatenabend die Herren Karl Friedberg und Adolf Rebner. Als technisch äußerst gewandter, doch allzusehr auf den äußeren Effekt ausgehender Pianist bewährte sich Ignaz Friedman mit einem Liszt-Abend. Ferner führten sich am Flügel Wera Schapira und Frieda Stahl-Spieß ein. Beide sind noch nicht einwandfrei; doch ist im ersteren Falle viel großzügiges Können, im letzteren ein feines lyrisch-musikalisches Empfinden zu konstatieren. Als vielversprechendes, wenn auch noch etwas unfertiges Violin-Talent lernte man Flora Field kennen. Friedl Hollstein zeigte sich trotz starker Indisposition als musikverständig vortragende Sängerin. Sie wurde von Richard Trunk bestens begleitet, der auch mit schönen eigenen Liedern vorteilhaft vertreten war. In einem Konzert des „Frankfurter Männergesangvereins" hatte auch seine Gattin, Fanny Trunk-Echter mit geschickt gewählten Liedern Erfolg als gut vortragende Mezzosopranistin. Auch Paula Schick-Nauth fesselte durch vorteilhaften Vortrag und umfangreiche Stimmittel mit

einem sorgsam gewählten Programm meist moderner Gesänge. Schließlich hielt Prof. Richard Sternfeld einen fesselnden Vortrag über Wagners subjektivstes Drama „Tristan und Isolde", das er in jeder Weise zu würdigen wußte. Anna Kaempfert lieh dem Vortrag ihre Mitwirkung in den prächtig gesungenen, zum „Tristan" in besonderer musikalischer Beziehung stehenden „Fünf Gedichten", deren Begleitung, wie die Erläuterungen am Flügel in dem Vortragenden einen gleichfalls vortrefflichen Interpreten fanden. Theo Schäfer

GRAZ: Klavierabende veranstalteten mit schönem Erfolge Georg von Lalewicz und Ernst von Dohnányi; großen Beifall und volle Säle fanden die Geiger Willy Burmester und Rudolf Weinmann und der ausgezeichnete Cellist Pablo Casals. — Von Sängern fand, wie immer und überall, Leo Slezak geradezu enthusiastische Anerkennung. Viktor Heim zeigte abermals erlesenen Geschmack und außergewöhnliches technisches Können. Die Florentinerin Ida Isori gab einen altitalienischen Arienabend mit dem ausgezeichneten Pianisten Paolo Litta am Klavier. Die prachtvolle Stimme der Künstlerin bereitete nicht geringeren Genuß als das musikhistorisch fesselnde Programm. — Zwei Orchesterkonzerte unseres Opernorchesters unter Oscar C. Posa und zwei Abende des Leipziger Philharmonischen Orchesters unter Hans Winderstein brachten u. a. Tschaikowsky's Pathetische, Bruckners Siebente, den „Don Juan" von Strauß. Bei den Abenden der Leipziger wirkten der Pianist Lindsay und die Geigerin Soldat-Röger als Solisten mit. — Noch ist zu erwähnen die Aufführung des „Weihnachtsoratoriums" von J. S. Bach durch den Singverein und ein prächtiges Konzert des Akademischen Gesangvereines „Gothia", das „ein Stück Nachtpoesie in Tönen" in seinem Programm zur Durchführung brachte. Darunter fiel die Uraufführung des Chores „Abendweise" des heimischen Komponisten Joseph Marx besonders auf. Es ist ein groß angelegtes Chorwerk (mit Bläserchor, Pauken und Orgel), das gut besetzten Männerchorvereinigungen sicher Erfolg bringen dürfte. Dr. Otto Hödel

HAAG: Das Concertgebouw-Orchester (aus Amsterdam) gab ein französisches Konzert unter Leitung des Brüsseler Dirigenten François Rasse als Stellvertreters von Mengelberg; außer Franck's d-moll Symphonie enthielt das Programm ziemlich unbedeutende Werke; eine symphonische Dichtung „Poème" von Rasse machte einen angenehmen Eindruck, ohne jedoch eine nachhaltige Wirkung hervorzurufen; der Solist Léon Lafitte entzückte das Publikum durch seine wohlklingende, trefflich ausgebildete Tenorstimme. Ein weiteres Konzert desselben Orchesters unter Leitung von Willem Mengelberg brachte eine sehr schöne Aufführung der h-moll Suite von J. S. Bach und eine fein durchgearbeitete Wiedergabe der Dritten Symphonie von Brahms; Johannes Messchaert entfachte helle Begeisterung durch seinen meisterhaften, tiefrührenden Vortrag der herrlichen Kindertotenlieder von Gustav Mahler. — Mit dem Residentie-Orchester feierte Alfred Cortot einen großen Triumph. Vollendete Technik und ungemein farbenreicher Anschlag gehören zu seinen speziellen Eigenschaften; er ist ein idealer Interpret des Dritten Klavierkonzertes von Saint-Saëns; aber auch was er mit Liszts „Phantasie über Ungarische Volksmelodieen" leistete, war geradezu phänomenal. Einen Nachklang vom Strauß-Fest, über das ich im ersten Januarheft ausführlich berichtet habe, bildete die Aufführung der Bläsersuite op. 4, die auf dem Festprogramm stand, aber durch die Serenade op. 7 ersetzt worden war. Das einfache, klangschöne Werk verfehlte seine Wirkung nicht, und unsere ausgezeichneten Bläser ernteten vielen herzlichen Beifall. — Ein sehr interessanter Abend war die Aufführung von Werken von Bach und Mozart für zwei, drei und vier Klaviere mit Begleitung von Streichorchester; die Pianisten Georg Rijken, Theodor Vechen, Georg Bezemer und Piet de Waardt bewährten sich als vortreffliche Bach- bzw. Mozartspieler; leider stand das Orchester nicht auf genügender Höhe, um allen Anforderungen gerecht zu werden. — Unter Mitwirkung von Josef Szigeti veranstaltete der hiesige Pianist Marius Kenebijn einen Kammermusik-Abend mit Sonaten, Klavierwerken usw. von Brahms, Bach, Goldmark u. a.; beide leisteten Vortreffliches, aber ihre künstlerische Beanlagung ist zu verschieden, um eine vollkommene Einheit im Ensemblespiel zu erreichen. — Vielen Genuß bot unser junger, sehr talentvoller Komponist und Pianist Willem Andriessen mit einem Klavierabend; insbesondere Beethovens op. 111 und Brahms' op. 5 ließ er eine großzügige, tief empfundene und technisch prachtvolle Wiedergabe zuteil werden. — Das Auftreten Georg Henschels zeigte, daß der reich begabte Künstler noch immer hier einen großen Kreis von Freunden und Verehrern besitzt; wiewohl seine Stimme gar nicht einwandfrei ist, fesselt sein Vortrag aufs stärkste durch den innigen Ausdruck und seine herrliche, feinfühlige Klavierbegleitung. — Einen gelungenen Verlauf nahm das Konzert des Männergesangvereins „Cecilia"; unter der wohlbewährten Leitung von Henri Völlmar sang der Chor in vortrefflicher Weise Werke von Hegar, Bruch, Bruckner, Bernard Zweers u. a. Solisten waren Dora Moran (Sopran) und Mary Olson (Klavier), die sehr viel Erfolg ernteten. Viel Begeisterung weckte auch Tilly Koenen mit ihrem Liederabend, ebenso der Konzertmeister des Residentie-Orchesters André Spoor, der mit den Herren J. Stanenburg, Bart Verhallen, Isaac Mossel und Anton Verhey einen Kammermusik-Abend veranstaltete. Herman Rutters

HALLE a. S.: Das größte Interesse erwecken nach wie vor die Konzerte unseres Theaterorchesters unter Eduard Mörikes Leitung, der es verstanden hat, dem Unternehmen in der kurzen Zeit seines Bestehens Inhalt und Anziehungskraft zu verleihen, obgleich das hier ebenfalls konzertierende Winderstein-Orchester qualitativ und quantitativ weitaus besser zusammengesetzt ist. In dieser Saison kommt als besonderer Übelstand hinzu, daß die Symphoniekonzerte in den mit denkbar schlechtester Akustik ausgestatteten Thaliasälen stattfinden müssen, weil die Kaisersäle polizeilich gesperrt sind. Diesem Umstande ist es wohl mit zuzuschreiben, wenn selbst eine Dirigentenkapazität wie Felix Weingartner mit dem Theater-

orchester im 3. Konzerte klanglich nichts Besonderes leistete. Aber auch sonst befand sich Weingartner nicht auf der Höhe seiner Kunst. Die Eroica haben wir von ihm schon weit packender wiedergeben hören. Als Solisten fungierten in den zwei ersten Konzerten Lula Mysz-Gmeiner und Fritz Vogelstrom, während bei Winderstein im Beethoven-Abend Tilly Koenen lebhafte Sympathieen sich ersang. Auch die übrigen Solisten: der Cellist Lange-Frohberg, Else Siegel (Gesang) und Cath. Bosch (Violine) bewegten sich auf respektabler Höhe. Die „Fünfte“ und die Coriolan-Ouvertüre erfuhren unter Windersteins Leitung eine teilweise recht gute Ausführung, ebenso „Don Juan“ von Strauß, Liszts „Les Préludes“ und „Festklänge“. — Einen großen und eigenartigen Genuß bereitete das Zusammenspiel von Max Reger und Philipp Wolfrum auf zwei Flügeln im 1. Konzerte der Hallischen Singakademie (Dir. W. Wurfschmidt). Selten wird man wohl Bachs C-dur und c-moll Konzert für zwei Klaviere, ebenso die Goldberg-Variationen in Rheinbergers Bearbeitung in gleicher Vollendung und stilvoller Auffassung wieder hören. Den pompösen Abschluß des Konzerts bildeten Regers Variationen über ein Thema von Beethoven. — Lebhafte künstlerische Teilnahme fand auch die Kammermusik-Matinee der Robert Franz-Singakademie, in der das Heß-Quartett außer dem Quintett op. 29 von Beethoven (A. Rahlwes [II. Br.]) und den Variationen aus Schuberts d-moll Quartett das f-moll Klavierquintett des neuen Dirigenten der Robert Franz-Singakademie, Alfred Rahlwes, mit R. Rößler am Flügel, vortrug. Am wertvollsten scheint mir der erste Satz zu sein, der an formaler Abrundung und frischer Erfindung die folgenden drei Sätze überragt. Auch die Lieder, von Frau Prof. Schmidt-Haym mit großem Ausdruck gesungen, verraten ein starkes Talent. — Die Kammermusik-Abende der Herren P. Wille, Alfred Wille, B. Unkenstein und Georg Wille brachten außer Mozarts Es-dur Divertimento und einem Quartett von Beethoven mit R. Zwintscher das A-dur Klavierquartett von Brahms und mit Severin Eisenberger das a-moll Klaviertrio von Tschaikowsky und das Klavierquintett in f-moll von Brahms sowie das g-moll Streichquartett von R. Volkmann in recht guter Ausführung.

Martin Frey

HANNOVER: Vor Weihnachten fand noch eine ganze Anzahl von Konzerten statt, von denen folgende besondere Bedeutung hatten: die Hannoversche Orchestervereinigung (Dirigent: Rammelt) führte als Novität Wagners Jugendsymphonie auf; im 3. Abonnementskonzert der Kgl. Kapelle (Dirigent: Gille) kam Volbachs h-moll Symphonie sehr eindrucksvoll zum erstenmal zu Gehör, während Carl Flesch sich in Joachims „Ungarischem Konzert“ und Bachs „Ciaconna“ als ein Geiger allerersten Ranges erwies; die Gesellschaft der Musikfreunde (Dirigent Leimer) führte Schumanns „Manfred“ unter Mitwirkung Ernst von Possarts und des verstärkten Konservatoriumsorchesters sehr stimmungsvoll auf. Aufsehen erregte in einem eigenen Konzerte die 13jährige Geigerin Smeraldina mit den Violinkonzerten von Mozart und Beethoven, sowie mit Bachs „Ciaconna“. — Inzwischen hat die zweite Hälfte der Saison wieder begonnen, und zwar mit einem Beethoven-Kammermusikabend unserer Pianistin Elisabeth Odenwaldt; Henri Marteau als Violinist und ein noch wenig bedeutender Violoncellist Guaita bildeten im Verein mit der Pianistin das Trio-Ensemble.

L. Wuthmann

KÖLN: Im Ibachsaal erweckte das Künstlerpaar Ceretta aus Saarbrücken lebhaftes Interesse. Ricardo Ceretta, ein jüngerer Pianist, zeigte bei der Ausführung gutgewählter Kompositionen von Chopin, Scarlatti, Liszt u. a. m., daß seine vielvermögende geklärte Technik durch feine, unverkennbar zum Romantischen neigende Auffassungsnüancen und eine nicht alltägliche Gefühlswärme den höheren Wert wirklich durchgeistigter Kunstausübung für sich in Anspruch nimmt. Cerettas Gattin legte durch die Verve, mit der sie ihren, in italienischer Schule gebildeten, außergewöhnlich kraftvollen Sopran zur Geltung brachte, den Gedanken nahe, daß auf dem ihr anscheinend nicht mehr fremden Gebiete der Oper ihre eigentliche Erfolgssphäre zu suchen sein wird. — In der Musikalischen Gesellschaft erzielte das Brüsseler Zimmer-Quartett mit der zumal klanglich ganz ausgezeichneten Wiedergabe des Haydn-Quartetts Werk 54, von vier Sätzen aus Dohnanyi's Trio-Serenade Werk 10 und des Beethoven'schen Werkes 59 vollberechtigten großen Erfolg. — Die im 6. Gürzenichkonzert gehörten Kompositionen englischer Tonsetzer, C. V. Stanford's allzuwenig nach geistlicher Musik klingendes „Praeludium zum Stabat mater“, Edward Elgar's nur zum geringsten Teile wirklich interessierende „See-Bilder“ (5 Gesänge für Altsolo und Orchester) und Hubert Parry's in Erfindung und Ausgestaltung wenig eigenartige Symphonische Variationen vermochten nicht zu erwärmen, und demgemäß fanden sie nur sehr knappen Beifall. Die „See-Bilder“ litten allerdings auch unter dem monotonen Gesange der vorzüglich stimmbegabten, aber kalt-korrekt zu Werke gehenden Sängerin Kirkby Lunn. Mehr Glück hatte die Altistin immerhin mit einigen Liedern von E. Mallinson. Den Höhepunkt dieses Abends zeitigte Fritz Steinbach mit einer eindrucksstarken Ausführung der Beethovenschen c-moll Symphonie.

Paul Hiller

LEIPZIG: Besser spät als nie, mochte die Waldfee denken, die Bruckners Partitur der Vierten Romantischen Symphonie in Es beherrscht, als man ihr im letzten Konzert des Jahres 1911 zum erstenmal den Eintritt ins Gewandhaus gestattete. All ihre reiche Poesie brachte Arthur Nikisch mit feinster Stilbeherrschung zum Erklingen; dem gefürchteten Umsturzmann Bruckner wie seinem Interpreten wurde zugejubelt. Eine Woche vorher fand ein noch viel jüngeres Stück Wiener Musik wärmste Aufnahme in denselben Räumen, und zwar in der Uraufführung: Erich W. Korngolds gedankenreiche hochinteressante „Ouvertüre zu einem Schauspiel“. Es ist die erste durchweg von ihm selbst instrumentierte Arbeit, bei der aber neben der erstaunlichen Geschicklichkeit, ein in allen Stimmen klingendes Tutti zu schreiben, auch schon die echt österreichische gewinnende und persönliche Art der Violinbehandlung auffällt. Wer an der Eigen-

ständigkeit und Vollgültigkeit dieser genialen jungen Künstlernatur noch zweifelte, dem konnte eine kleine Veranstaltung der Gewandhausdirektion vor geladenem Publikum Gewißheit geben, wobei der Knabe eine Stunde lang eigene, meist gedruckte Kompositionen auswendig spielte, mit einer unglaublichen Freiheit und Keckheit der rhythmischen Gestaltung und siegreicher Darstellungskraft. Das Adagio der zweiten Klaviersonate in E wirkte ergreifend, der Kampf des „tapferen Schneiderleins“ mit Wildschwein und Riesen aus den Märchenbildern für Klavier köstlich virtuos. — Keine ganz ungetrübte Freude bot der Bachverein unter Straube mit dem Weihnachtsoratorium in der Thomaskirche, trotz den, wie immer unter dieser Leitung, herrlichen Chören und dem vorzüglichen Soloquartett: Schlesinger-Leisner-Nietan-Kase. Handelt es sich doch an diesem durch das persönliche Wirken Bachs geweihten Ort noch immer nicht um einen konsequent durchgeführten einheitlichen Stil, der die gerade in Leipzig so eifrig betriebene geschichtliche Forschung mit den Anforderungen des allezeit lebendigen und lebendig gewesenen Geschmacks verbände. Zu dicke und daher schleppende Bässe, lange Vorschläge auf leichten Taktteilen (dem zweiten des alla breve zu denkenden Pastorale), fehlende Legatobogen in einzelnen Stimmen und ähnliche Einzelheiten stören noch. — Einen Abend französischer Opern- und Konzertmusik in zeitlicher Reihenfolge bot der Todfeind aller Gedankenlosigkeit in Spielplan und Ausführung, Dr. Göhler, in der Musikalischen Gesellschaft. Gerade die etwa verwunderlichen Nummern, „Zampa“-Ouvertüre und Habanera aus „Carmen“ mit Irma Tervani-Dresden, schlugen dank aufregend guter Ausführung am kräftigsten durch. — Von Kammermusiken trat in dieser stiller werdenden Zeit vor Weihnachten nurmehr die einheimische im Gewandhaus auf den Plan. Ihr Beethoven-Abend brachte u. a. das neu ausgegrabene „Duett mit zwei obligaten Augengläsern“ für Viola und Cello. Es ist dies ein inhaltreicher und ziemlich ausgedehnter Sonatensatz, im Cello ziemlich virtuos gehalten, der ausgezeichnet gefiel. Eine Erquickung boten auch die beiden Cellosonaten Werk 102, von Julius Klengel und O. Weinreich so echt im Geiste Beethovens und dazu im Cello mit so ideal gesund-schönem Ton gespielt, wie es leider zu den Seltenheiten zählt. — Von Solokräften erschienen noch: im 9. Gewandhauskonzert die Mezzosopranistin Ilona Durigo, im 10. Artur Schnabel mit einer in Ton und Auffassung hochadeligen Wiedergabe von Beethovens G-dur Konzert. — Eigene Konzerte gaben: Alma Erhardt-Weimar mit ihrem großangelegten und warmen dramatischen Sopran, die Violinvirtuosen Mischa Elman und Paul Kochanski, dieser vor allem in Bachs Solosonate g-moll ausgezeichnet, und endlich unser heimischer Pianist Josef Pembaur, in einem mit vollendeter Geschmackskultur ausgeführten Münchener Romantiker-Abend mit Rheinberger und Thuille als Hauptnamen. — Das 12. Gewandhauskonzert brachte unter Arthur Nikisch eine Uraufführung: Heinrich G. Norens viersätzige und etwa einstündige Symphonie „Vita“, Werk 36, für großes Orchester (acht Hörner, dreifache Bläser usw.), das bei nicht eben ganz leichter Eingänglichkeit vor allem durch die Kraft der Persönlichkeit imponiert, mit der die einfachen Themen durchgeführt, gesteigert und kunstvoll gegeneinander kontrapunktiert werden. Die Instrumentation ist etwas dickflüssig, aber ersichtlich als Ausdruck einer in der Grundfarbe düsteren, schweren, auch in den ausgelassensten Episoden des Scherzo und Finale intensiv durchklingenden Stimmungsgewalt. Es ist eigentlich eine Faustsymphonie ohne den Titel einer solchen; die studentischen Anklänge im letzten Satz können an Auerbachs Keller, die blendende Pracht des Scherzo an den dämonischen Trubel der Walpurgisnacht erinnern. Jedenfalls wird man über ein Werk von diesem Ernst und diesem selbst rein formal genommen hochbedeutenden Können nicht zur Tagesordnung übergehen dürfen, weil es von dem bekanntlich etwas konservativen Gewandhauspublikum kühl behandelt wurde. Dafür bürgt schon der Name seines liebevollen Paten Nikisch. — Das 5. Konzert der Musikalischen Gesellschaft unter Georg Göhler war ein schwedischer Abend, an dem Henri Marteau mit Violinkonzerten von Berwald und Tor Aulin, Signe v. Rappe mit Orchestergesängen von Alfvén und der Dirigent mit der 1845 geschriebenen teilweise genial anmutenden C-dur Symphonie von Berwald stürmisch gefeiert wurden. — Originell bereitete Prof. Winderstein im 3. Beethovenabend auf die Neunte Symphonie vor, durch eine Folge der drei Ouvertüren König Stephan, Egmont und Leonore III, die eine wirksame Steigerung ergab. Pianistisch glänzte im 12. Gewandhauskonzert Fannie Bloomfield-Zeisler mit dem funkensprühenden Vortrag von M. Moszkowski's brillantem E-dur Konzert; geniale Leistungen bot wieder Carl Friedberg, der so bekannten Stücken wie Chopin's h-moll Scherzo, Intermezzo in Es von Brahms, Schlußrondo der D-dur Sonate von Schubert neue und fesselnde Seiten abgewinnt. — Einen hochkünstlerischen Violinabend gab Fritz Kreisler, einen nicht minder prächtigen Sonatenabend Adolf Rebner mit Carl Friedberg, improvisiert an Stelle des durch Erkrankung gestörten Quartettspiels. Dora von Möllendorfs warmblütiges geistreiches und virtuoses Musizieren stellt sie in eine Reihe mit den Besten, obgleich sie die absolute Sicherheit und durchgängige äußere Ruhe der eigentlichen Stars noch nicht besitzt. Überraschend künstlerisch, vornehm und originell wirkte der einheimische Kontrabaßvirtuose Albin Findeisen. Von Gesangskräften erschienen: im Neujahrskonzert des Gewandhauses Léon Lafitte, dessen schöne Stimme weit mehr Eindruck machte als seine Vortragskunst. Ungemein gefiel mit seiner lyrischen Wärme und feinen Stimmkultur der Tenorist Anton Bürger; durch ungewöhnlich vielseitige Schulung des Organs und Vortrags wirkte Elsa Dankewitz mit ihrem charaktervollen Mezzosopran. — In den Weihnachtsferien wurden auch wir durch den Besuch der Sängervereinigung Prager Lehrer unter Prof. Franz Spilka erfreut, deren Beispiel in durchaus einwandfreier vornehmer Auswahl sämtlicher Chorlieder für deutsche Verhältnisse noch mehr in Betracht kommt als das des Auswendigsingens und der fabelhaften Schnelltechnik, die bei unserer Sprache unmöglich ist. Dr. Max Steinitzer

LONDON: Die November- und Dezembersaison war eine sehr rege; zu den eindrucksvollsten Erinnerungen zählt unbedingt Steinbachs zündende Wiedergabe der c-moll Symphonie von Brahms, eine wahre Prachtleistung; Backhaus, dessen Konzert es eigentlich war, hatte vorher Beethovens Es-dur Konzert mit schönem Gelingen gespielt. — Safonoff brachte als Gastdirigent der Philharmonic Society Tschaikowsky's „Pathetische", eine langsam alternde Schöne, möchte man sagen; wie lebensfrisch hörte sich nachher Beethovens G-dur Konzert an (Fanny Davies)! In einem früheren „Philharmonischen" (Dirigent Stanford) hatte der zehnjährige Violinist Sigmund Feuermann mit dem Brahmsschen Konzert sensationelles Aufsehen erregt, das vollauf berechtigt war; so vollendet hört man das Werk nicht oft von Erwachsenen spielen. — Tschaikowsky's „Vierte" sowie Variationen für Streichorchester von W. H. Reed — eine geschickte und gutangelegte Arbeit — brachte Elgar mit dem London Symphony Orchestra; Pablo Casals spielte unübertrefflich Saint-Saëns' erstes Konzert. In einem vorhergehenden Abonnementskonzert hatte Elgar seine zweite Symphonie sowie Mackenzie's „Schottische Rhapsodie" aufgeführt, ein Werk, das ich schon im Sommer anläßlich des Internationalen Musikkongresses besprochen habe; Tina Lerner holte sich mit Liszt (Es-dur) einen kapitalen Erfolg, den sie hernach in einem eigenen Rezital fast noch zu steigern verstand. — Sir Henry Wood war mit der Haffnerschen Mozart-Symphonie (in D) nicht recht glücklich; Feinheit und Präzision wollten sich nicht einstellen. Auch hier wirkte Casals der Vielbeschäftigte, doch gelang ihm das Haydnsche Konzert besser als Strauß' „Don Quixote", dessen robuste Größe ihm nicht zu liegen scheint. Wood brachte ferner eine Novität von Sibelius „Canzonetta und Valse romantique", doch weder Inhalt noch Wiedergabe vermochten zu interessieren; den eigenartigen Reiz seiner „Valse lente" hat der Komponist hier nicht wieder erreicht. Die Solisten waren Percy Grainger (Grieg-Konzert sehr brillant gespielt) und Lillian Blauvelt. — Landon Ronald hat sich diesmal nur mit einem Wagner-Konzert eingestellt; allerdings beherrscht er dieses Gebiet virtuos. Mendelssohn war der einzige „Outsider" im Programm. Louis Godowski spielte dessen Violinkonzert äußerst brillant; eine neue Bereicherung des vielversprechenden Wunderkinds. — Kammermusik. In den Konzerten der Classical Concert Society figurierte wieder Casals als oft, doch nie zu oft gehörter Gast; mit seinem Landsmann B. Socias brachte er Cellosonaten von Beethoven (A-dur) und Chopin; außerdem spielte er Valentini unübertrefflich. G. Henschel sang mit feinem Stil und echter Empfindung Schumann und Schubert. Der Pianist P. Grainger spielte Beethovens c-moll Variationen, ihnen technisch nichts schuldig bleibend; Roda von Glehn war mit Wolf-Liedern erfolgreich, während der Tenorist G. A. Walter den Bachschen Arienstil besser zu realisieren schien als den Schubertscher Lyrik. — Das Petersburger Streich-Quartett veranstaltete drei Soireen in Bechstein Hall und bot vieles Treffliche in der Ausführung und vieles Interessante im Hinblick auf die Programme; so ist vor allem das d-moll Quartett des Russen Alexander Winkler ein achtunggebietendes Werk, voll von Leben und äußerst wirksam; die darin enthaltenen Variationen über ein Thema Glazounoff's gefielen mir besonders gut; hier hörte man ferner ein interessantes Quartett von Glière, dann Borodin (A-dur), Tschaikowsky (D-dur), Taneïeff (h-moll), ferner mit der reichbegabten Pianistin Irene Scharrer das Schumannsche Quintett. — Das treffliche Wessely-Quartett machte sich um eine Novität verdient, ein nicht unwirksames Klavierquintett des englischen Komponisten A. Hinton, dessen Gattin, mehr unter ihrem Mädchennamen Katharina Goodson bekannt, sich erfolgreich des Klavierparts annahm. — Das London String Quartet gab eine Soiree mit Max Pauer; vortrefflich gelangen Brahms (Quartett g-moll und Quintett f-moll); ein andermal brachten sie Fr. Erlangers Klavierquintett (mit dem Pianisten Wysman) und mit ebendemselben ein C-dur Trio von Em. Moor, das jedoch keinen größeren Eindruck machte. — Einen Sensationserfolg unter den Geigern holte sich Carl Flesch. Er gab zwei Orchesterkonzerte in Queen's Hall (Dirigent Sir H. Wood), und der meisterhafte Vortrag der Konzerte von Beethoven und Brahms eroberte ihm unschwer in der Meinung des Londoner Publikums den Ehrenplatz, der diesem vollendeten Künstler gebührt. Neu für London war Suk's Phantasie für Geige und Orchester, die die schöne Begabung des Komponisten im besten Lichte zeigt. — Aldo Antonietti, ein mit Recht sehr geschätzter stilgewandter Künstler, spielte namentlich altitalienische Musik (Corelli) trefflich; doch auch Bruch (Schottische Phantasie) zeigte bestes Gelingen. — Mischa Elman hatte sich diesmal mit Teresa Carreño zu einem Sonatenrezital vereinigt (in Queen's Hall). César Franck und die „Kreutzer-Sonate" figurierten auf dem Programm; Elman spielte dies und einige Soli äußerst brillant wie gewöhnlich; doch schien es, als ob die Fesseln des Ensemblestils einigermaßen lähmend auf seiner Partnerin lasteten. — Die junge italienische Geigerin Armida Senatra erwies sich als hervorragendes Geigertalent; Lalo's „Symphonie Espagnole" und besonders Viotti's 22. Konzert gelangen famos. — Das künstlerisch ernst zu nehmende, wenn auch tonlich nicht schlackenfreie Spiel des finnländischen Cellisten L. v. Zweygberg machte guten Eindruck. — Der bekannte Pädagoge Prof. Sevčik gab mit sechs (teilweise schon absolvierten) Schülern der Meisterschule der Wiener Akademie ein Orchesterkonzert in Queen's Hall, das er dirigierte; hierauf folgte noch ein Halbdutzend Solorezitals derselben Kandidaten in Bechstein Hall; die Vorzüge der Sevčik'schen Methode, insbesondere natürlich Präzision und Akuratesse alles Manuellen, wurden ins beste Licht gerückt; starke Begabung verrieten namentlich Daisy Kennedy, Rosa Ehrlich und David Hochstein. — Von Pianisten, die eigene Konzerte veranstalteten, müssen wohl Teresa Carreño und Max Pauer in erster Reihe genannt werden; hier mag die Kritik getrost schweigen. Yolanda Merö, ein Vollbluttalent von Rang, schien mir sich vertieft

zu haben; Liszts „Funerailles“ gelangen famos, ebenso Dohnányi's „Tolle Gesellschaft“. Der Engländer Herbert Fryer gab ein Orchesterkonzert in Queen's Hall; er war mit dem musikalisch gediegenen Vortrag der Konzerte von Brahms (B-dur) und Liszt (A-dur) erfolgreich. Vielen Beifall fand auch das Rezital des jungen Russen B. Moisewitsch, sowie jenes der Gattin des Meisters des Vorhergenannten, Marie Gabrielle Leschetitzky; einer Gruppe von Klavierstücken ihres Mannes wußte sie am meisten abzugewinnen; sie spielte diese graziös und brillant. Die tragische Sonate Edward Mac Dowell's ist nur stellenweise interessant; Katharina Goodson sollte ihre große Begabung lieber an was anderem messen. — Über die Gesangskonzerte kann ich mich kurz fassen, um so mehr, als Namen wie Julia Culp und Elena Gerhardt sich leicht mit bloßer Registrierung begnügen können. Eva Katharina Lißmann wächst von Jahr zu Jahr. „Frauenliebe und -leben“ gelang ihr vorzüglich; und doch — woran mag's nur liegen, daß eine Sängerin mit diesen Mitteln, mit diesem Können nicht elementarere Wirkungen auslöst? Campbell Mac Innes (zwei Rezitals) brachte den „Magelone“-Zyklus und die „Dichterliebe“, die er mehr mit Intelligenz als mit Herz anpackt. Ein sympathischer Künstler ist Charles Clark; er empfindet was er singt, und umgekehrt. Ich nenne noch Robert Maitland, last but not least, auch in Deutschland wohlbekannt; die besten deutschen Lieder, voran vielleicht Hugo Wolf, singt dieser Brite, daß es eine Freude ist.

—ps—

MAINZ: Die letzten Symphoniekonzerte brachten des Interessanten viel. Zunächst wäre die von Albert Gorter mit großzügiger Auffassung dirigierte Faustsymphonie von Liszt zu erwähnen, der die Serenade für Bläser op. 7 von Richard Strauß vorausging, ein Jugendwerk des Meisters, in dem sich trotzdem seine geniale Art schon verkündet. Zum erstenmal hier gehört wurden ferner die phantasievolle Ballade „Le chasseur maudit“ von César Franck, weiter die lebensfrische „Dritte Rhapsodie“ von Anton Dvořák und endlich Neitzels Phantasie „Das Leben ein Traum“. Das durchgehende obligate Violinsolo wurde von Bernhard Dessau gut und mit bescheidener Zurückhaltung seiner eigenen Persönlichkeit wiedergegeben. — Das 7. Konzert machte uns mit einer weiteren gediegenen Novität, der Ouvertüre zur Oper „Der glückliche Taugenichts“ von M. Erb und mit der vorzüglichen Cellistin Harrison bekannt, die mit dem Cellokonzert von Haydn und den Rokoko-Variationen von Tschaikowsky sehr viel Ehre einlegte.

Richard Buchholz

MÜNCHEN: Die Weihnachtspause im Konzertbetrieb unterbrach der Dirigent Alexander Heinrich aus Markneukirchen i. S., der mit dem Konzertvereins-Orchester u. a. eine „Freie Ouvertüre“, op. 42, von Desiré Pâque und ein Konzertstück für Violine und Orchester von Leopold van der Pals (mit Gustav Havemann als Solisten) zur Aufführung brachte. Beide Stücke machten wenig Eindruck. Gleich nach Neujahr hörte man wieder einmal Ernst Possarts Rezitation des Byron-Schumannschen „Manfred“, eine meisterhafte Leistung (trotz allem!) Die musikalische Leitung der gut vorbereiteten Aufführung lag in den Händen des gerade an diesem Abend als recht geschickt sich bewährenden Ossip Gabrilowitsch. Dieser selbe Künstler, der dank seinem Talent, seinem Können und seiner — Kapitalkräftigkeit im Münchener Musikleben stark hervortritt, spielte in einem Konzerte des aus Mitgliedern des Konzertvereins-Orchesters bestehenden Heyde-Quartetts den Klavierpart von Dvořák's Klavierquintett in A-dur, op. 81. An dem gleichen („slawischen“ Abend) hörte man das zweite Streichquartett (D-dur) von Borodin und das Streichsextett in F, op. 70 („Souvenir de Florence“), von Tschaikowsky. Ferdinand Löwe brachte im 6. Abonnementskonzert des Konzertvereins den „Symphonischen Epilog zu einer Tragödie“, op. 11, von Ernst Boehe und die Suite für 13 Blasinstrumente op. 4 von Richard Strauß. Während (in demselben Konzerte) Karl Goldmarks stark verblaßte Ouvertüre „Im Frühling“ kaum interessierte, hörte man in einem Volks-Symphoniekonzert des Konzertvereins unter Paul Prill mit wirklichem Wohlgefallen die F-dur Symphonie „Im Walde“ von Raff. In den Volks-Symphoniekonzerten, die neben dem Zyklus der symphonischen Dichtungen Liszts den alljährlichen Zyklus der Beethovenschen Symphonieen durchführen, hatte die hochbegabte Geigerin Melanie Michaelis einen starken Erfolg mit Haydns C-dur Konzert (dem ersten der neu entdeckten). Der ungarische Geiger Géza von Kresz hatte an der temperamentvollen und technisch erstklassigen Pianistin Lily von Márkus eine Partnerin, die ihm zum mindesten ebenbürtig war, und Mischa Elman feierte auch in seinem zweiten Konzerte einen Triumph. Unter den Klavierspielern ist der einheimische Heinrich Schwartz (C-dur Konzert von Mozart, Köchel No. 415) mit Auszeichnung zu nennen neben Ignaz Friedman, der einen glänzenden Liszt-Abend absolvierte. Außerdem: Richard Goldschmied, Frederick Morley, Alfredo Cairati und Clara Treitschke. Bei den (diesmal besonders glücklich disponierten) „Böhmen“ hatte Richard Strauß mit einem Jugendwerke, dem in der Mache erstaunlichen, im Inhalt recht dürftigen Klavierquartett in c-moll op. 13 (am Klavier Hermann Klum) zwischen den beiden Streichquartetten in d-moll (Köchel No. 421) von Mozart und F-dur op. 59 No. 1 von Beethoven einen schweren Stand. Frédéric Lamond und Fritz Kreisler beendeten ihren gemeinsamen Beethoven-Zyklus unter dem Jubel einer begeisterten Zuhörerschaft, die es nicht störte, daß der große Odeonsaal kaum der geeignete Ort für den Vortrag von Violin-Sonaten ist, ganz abgesehen von dem Zuviel eines vier Beethovensche Sonaten umfassenden Programms. Eine besonders auszeichnende Erwähnung verdienen die Schwestern Brunner aus Wien, die Terzette in ungemein feiner Ausarbeitung und anmutiger Gestaltung sangen und über die anderen gesanglichen Darbietungen der Berichtsperiode — genannt seien die Mezzosopranistin Lisel Wetzel und der Baritonist Franz Egenieff — weit emporragten.

Rudolf Louis

NÜRNBERG: Das erste dieswinterliche Konzert des Philharmonischen Vereins sah Felix Weingartner an der Spitze unseres einheimi-

schen Orchesters; sei es daß der berühmte Gastdirigent im Laufe der Jahre an faszinierender, hinreißender Darstellungskraft eingebüßt hat, sei es daß das Publikum selbst aufnahmeruhiger und nüchterner geworden ist, jedenfalls erreichte der wenn auch noch so lebhafte und warme Beifall weder nach der Siebenten Symphonie Beethovens, noch nach dem „Tannhäuser"-Bacchanale an die Begeisterungsstürme von ehedem heran, als Weingartner mit dem Münchener Kaimorchester zu regelmäßigen Konzerten hierherkam. Einige seiner Lieder, von Lucille Marcel ganz nach den Intentionen des Komponisten gesungen, erweckten ob ihrer klangschönen Orchestrierung lebhaftes Interesse. Im 2. Konzert gefiel Vogelstrom (Mannheim) mit Bruchstücken aus „Lohengrin" weit besser denn mit Liedern von Richard Strauß, im Gegensatz zu Carl Straube, dessen geistvolles Orgelspiel im Dezember-Konzert mit Bach, Händel und besonders der B-A-C-H-Fuge von Liszt ausnahmslos auch dem Gros des Publikums höchste Bewunderung abrang, das dieser Kunst sonst doch recht kühl und gleichgültig gegenübersteht. Das letztgenannte Werk hatte kurz vorher in einer von Karl Hirsch mit seinem Privatchor veranstalteten Liszt-Feier, bei der Schmid-Lindner (München) Klaviersoli spielte, Prof. Maier (München) zu mächtiger Wirkung gebracht. Dem gleichen Gedenkzwecke diente im Orchesterverein eine sehr beifällig aufgenommene Aufführung der Faust-Symphonie unter Wilhelm Bruchs Leitung und solistischer Mitwirkung von W. Ankenbrank. Dieser treffliche Künstler sang auch das Tenorsolo im Requiem von Berlioz, das der Lehrergesangverein unter Hirsch's immer auf das Große, auf das Ganze gerichteten sicheren Führung in der Lorenzkirche sehr eindrucksvoll herausbrachte. Im Gegensatz hierzu verlor sich der Verein für klassischen Chorgesang — Dirigent Hans Dorner — in der „Schöpfung" manchmal zu sehr in gesuchte Details; von den beteiligten Solisten befriedigten Herr Denys und Frau Dr. Kuhn-Brunner vollkommen, während der Gatte der Dame als Oratoriensänger versagte. — Unter den sonstigen regelmäßigen Konzerten seien, wie stets, die des Privatmusikvereins noch ganz besonders betont; im 1. spielte das Brüsseler Streichquartett Beethoven, Dvořák und Schubert, im 2. der Geiger Kreisler hauptsächlich alte Musik, mit seiner ausgereiften, nach jeder Richtung vollendeten Künstlerschaft wie anderwärts, so auch hier das Publikum begeisternd. — Die Matineen des Nürnberger Trios — Manschedel, Meyer, Böck — finden ob der gediegenen Programme und Leistungen, namentlich der ernsten Brahms-Pflege, in immer weiteren Kreisen endlich die verdiente Beachtung. — Von eigenen Solistenkonzerten seien noch hervorgehoben ein Liederabend von Edith Walker, der übliche, stets gleich anziehende Beethoven-Klavierabend von Lamond, ein Wagner-Konzert von Alfred von Bary und Dillmann im bekannten Rahmen und die ausgezeichneten Cellovorträge Heinrich Kiefers unter prächtiger Begleitung der Frau Kahl-Decker.

Dr. Steinhardt

PARIS: Es wird unter den französischen Tonsetzern immer mehr Übung, die Symphonieen nach dem Muster Mahlers mit Gesangsstücken auszustatten, die dem Orchester den Vortritt lassen. Die im Konzert Colonne vorgeführte Dritte Symphonie in E-dur von Guy Ropartz nimmt vier Solisten und einen gemischten Chor in allen drei Sätzen zu Hilfe, was entschieden zuviel ist, zumal der von Ropartz selbst zusammengestellte „humanitäre" Gesangstext mehr als naiv und sogar banal ist. Max d'Ollone hat seine „Libération", die drei Solisten und einen Chor verlangt, in einem einzigen Satz als symphonisches Gedicht behandelt. Auch er schrieb seinen kurz gehaltenen, aber oft wiederholten Text selbst, beging aber den Fehler, daß seine Vokalmusik anziehender ist als die reine Instrumentalmusik, die einen viel breiteren Raum einnimmt. Das dritte Werk dieser Art, das wie die andern bei Colonne erschien, ist die neue „Symphonie antique" von Charles Widor, deren vier Sätze fast eine Stunde in Anspruch nehmen. Widor ging von der wenig verbürgten Legende aus, daß das Motiv des liturgischen Te Deum einer antiken Melodie entlehnt sei, und baute darauf den Plan seiner Symphonie, die den Anspruch erhebt, das Heidentum mit dem Christentum zu versöhnen. Es fehlt aber einerseits seinem Heidentum an blühender Lebenskraft und andererseits seinem Christentum an wirklicher Tiefe, sodaß trotz des geheimnisvollen Eingreifens von zwei weiblichen Solostimmen, die in den Kulissen bleiben, nur ein ziemlich frostiges akademisches Werk zustandekommt. Eine erfreuliche Leistung war bei Colonne die Ausführung des Mozartschen Konzerts für zwei Klaviere mit neuen stilgerechten Kadenzen von Saint-Saëns durch Diemer und Batalla. — Die Schola Cantorum kam diesmal unter der Leitung von Vincent d'Indy sowohl der Bachgesellschaft als der Händelgesellschaft zuvor, indem sie von diesen beiden Tonsetzern zuerst größere Werke hören ließ, nämlich den „Judas Makkabäus" und das Magnificat. — Die Société Philharmonique hielt sich auf der gewohnten Höhe mit ihren drei letzten Konzerten. Sie vereinigte zuerst die ausgezeichnete deutsche Sängerin Elena Gerhardt mit dem Cellisten Hekking, ließ dann durch das Capet-Quartett drei Quartette Beethovens aufführen und durch das Trio Cortot-Thibaud-Casals Werke von Mozart, Beethoven und Schubert. — Die neugeschaffene „Société des Violes et Clavecin" führte sich sehr günstig ein durch ein Konzert, worin nur alte Meister von Couperin bis auf Stamitz zu Worte kamen. Die Clavecinspielerin Ninette Chassaing hatte sich mit vier Violenspielern umgeben; einige Gesangsstücke von Rameau und Caccini und zwei reizende Volkslieder des 18. Jahrhunderts wurden von der Sängerin Vallin mit bestem Erfolg vorgetragen.

Felix Vogt

SONDERSHAUSEN: Die Serenade für kleines Orchester in Es-dur op. 20 von Walter Braunfels hat hier im 3. Symphoniekonzert der Hofkapelle viel Anerkennung gefunden. Die zarten und träumerischen Tonbilder des ersten und dritten Satzes erhalten durch feinsinnige Instrumentierung etwas wellengleich Fließendes und wolkenhaft Schwebendes, das frische, rustikale Scherzo und das temperamentvolle Finale streuen sprühende Lichtfunken

zwischen die dämmernden Schatten. Der Schlußgesang des dritten Satzes über dem langen Orgelpunkt auf B ist wohl die schönste Stelle des Werkes. Ähnlich wie hier wirkt in einer anderen Novität, die uns am 2. Kammermusik-Abend geboten wurde, eine hervorragend sinnlich berückende Stelle günstig für ein mehrsätziges Werk. In der Kammersymphonie in B-dur op. 8 für 11 Instrumente von Wolf-Ferrari ist es eine durch große Fermate und Hornsolo bedeutsam vorbereitete Stelle von einförmiger Melodie, aber reizvoller Harmonie, deren Glockenklang tagelang im Ohre des Hörers lieblich haftet. Um ihretwillen läßt man sich manche krause Rhythmik, manche krassen Harmonieen gefallen, die z. B. den zweiten Satz so schwerblütig und schwerverständlich machen. — Unter den solistischen Vorträgen in den herbstlichen Konzerten ragte eine inhaltreiche Komposition von Hermann Grädener hervor: Konzert in e-moll für Violoncell und Orchester op. 45, ein durchweg ernstgestimmtes Werk mit viel kontrapunktierender Stimmführung, von Georg Wörl mit schlichter Größe vorgetragen. — Der neue erste Klavierlehrer unseres Konservatoriums Hugo Socnik gab einen eigenen Klavierabend mit historischem Programm von Bach bis Tausig reichend, mit dem Kulminationspunkt Brahms. — Der junge Wiener Klavier-Virtuose Paul Schramm zeigt sich jedesmal in seinem sich jährlich wiederholenden Auftreten gereifter in Auffassung romantischer Musik.
M. Boltz

STRASSBURG: Die Abonnementskonzerte II und III unter Pfitzner brachten zunächst die Uraufführung eines Juonschen Tripelkonzerts für Geige, Cello und Klavier mit Orchester, gespielt von dem Russischen Trio, für das der Landsmann es wohl auch geschrieben hat. Die ersten beiden Sätze enthalten viel von den trübsinnig-kakophonischen Elementen, die seit einigen Jahren ihre Schatten auf die Produktion des anfangs Besseres versprechenden Autors werfen; erst im Schlußsatz kommt mit einigen rhythmisch lebendigen, slavisch-volksmäßigen Themen ein erfreulicherer Zug in das trotz mancher Schönheiten nicht sonderlich sympathische Werk. Auch Berlioz' „Romeo und Julie"-Symphonie (zum ersten Male hier) enthält zwar einzelne geniale Momente („Fee Mab" usw.), daneben aber auch vieles Erkünstelte und Trockene in der Melodik und nüchterne Harmonisierung, so daß man trotz Chorapparat und Solisten dieser vielfach bizarren Musik nicht recht froh wird, bei der sogar die Titelhelden fehlen! Mozarts Jupiter-Symphonie fand durch Pfitzner eine hervorragende Wiedergabe, während ich der Hebriden-Ouvertüre ein ruhigeres Grundtempo gewünscht hätte. Der Geiger Enesco läßt trotz technischer Leichtigkeit die Gediegenheit des Vortrags einigermaßen vermissen. Wie anders Burmester, der nur mit seinen Bearbeitungsbagatellen sich allzusehr verzettelt, und Ysaye, dessen Kreutzersonate (mit Pugno) einen erlesenen Genuß bot. — Einen Brahmsabend gab Elly Ney (nicht mehr so fahrig wie früher) mit dem tüchtigen Cellisten v. Zweygberg; Höhenkunst ersten Ranges bot das Klingler-Quartett, an fünf Abenden einer Woche sämtliche Beethovenquartette, größtenteils ideal zu Gehör bringend. Auch das städtische Quartett hebt sich, nachdem Grevesmühl jetzt allein am ersten Pult waltet. — Das erste Chorkonzert brachte als Novität ein in Jugendüberschwang dahinstürmendes Te Deum von Wilhelm Furtwängler, ein tongewaltiges, modern empfundenes einsätziges Stück von starker Wirkung, die nur durch das unkirchliche Presto (von dem selbst leitenden Autor noch übertrieben) und allzuhäufige Wiederholungen kurzer Phrasen etwas getrübt wird. Die sechs Chorlieder Hugo Wolfs, ein eigenartiger achtstimmiger Chor „Columbus" (Schiller) von Pfitzner, und desselben ungemein poetisches Jugendwerk „Der Blumen Rache" (Frauenchor und Altsolo — Frau Altmann — mit Orchester) vervollständigten das etwas bunte Programm. Unter dem gleichen Dirigenten (Prof. Münch) sang dessen Wilhelmer-Kirchenchor drei der herrlichen Bachkantaten, solistisch aufs beste unterstützt durch Frl. Philippis pastosen Alt, während G. Walters kunstgeübter Bachtenor in der Höhe anscheinend etwas nachzulassen beginnt. Der Männergesangverein (unter Frodl) führte u. a. Nicodé's vielfach recht absonderliche Ode „Das Meer" auf, wobei Agnes Hermanns prächtiger Mezzosopran glänzend hervortrat; auch in einem Frauenchor-Konzert (derselbe Dirigent) bewährte sie sich als Liedersängerin. Erwähnen möchte ich noch den anregenden Abend von Yvette Guilbert, deren eminente Vortragskunst über die Stimmängel hinwegsehen läßt; den Liederabend von Edyth Walker (mit Pfitzner als idealem Klavierpartner), der man die Mühe, das Riesenorgan zum piano zu bändigen, wohl anmerkt; ein Orgelkonzert im Sängerhaus, in dem Musikdirektor Rupp sich als Meister des Instruments bewährt. — Eines Wohltätigkeitskonzerts gedenke ich schließlich, da es nicht gerade alltäglich ist, eine Königlich Preußische Excellenz als Orchesterleiter (Oberonouvertüre) und Komponist (Ode „Germania") Bedeutsames leisten zu sehen, wie dies bei Generalleutnant v. d. Goltz der Fall war.
Dr. Gustav Altmann

STUTTGART: Das übliche Weihnachtskonzert der Hofkapelle am ersten Festtag stand unter der Leitung von Erich Band, der sich mit der Ausgrabung eines Jugendwerkes von Weber, der Ouvertüre zu „Peter Schmoll" und einer Aufführung der C-dur Symphonie von Schubert wieder als feinsinniger Musiker und technisch gewandter Dirigent bewährte. Das nicht sehr stimmungskräftig zusammengestellte Programm brachte außerdem das Konzert für Orgel und Orchester in A-dur (op. 7 No. 2) von Händel, von Heinrich Schlegel mit musikalischer Gediegenheit gespielt, und Rezitativ und Arie aus „Der Messias" von Händel und drei „Michelangelo-Lieder" von Hugo Wolf, von Thomas Denys mit sympathisch weicher und kraftvoller Stimme, aber immer störender hervortretender Manieriertheit des Vortrags gesungen. An Solistenabenden, die besonderes Interesse erweckten, sind zu nennen die von Henri Marteau, Lula Mysz-Gmeiner, Julius Neudörffer, Emma Tester und Gertrud Betzler, die mit Tula und Maria Reemy, zwei jungen sympathischen Geigerinnen mit tüchtigem technischen Können, viel musikalisch Gediegenes und schöne Zukunftsaussichten bot.
Oscar Schröter

WIEN: Eine Reihe von Novitäten. Die schwächsten — man muß leider sagen: wie gewöhnlich — in den Philharmonischen Konzerten. Von der grausam braven Symphonie von Gédalge wurde hier schon gesprochen; aber sie war ein Werk hohen Stils gegen die italienische Gassenhauersammlung, die Leone Sinigaglia unter dem Titel „Piemonte“ zu einer Suite vereinigt hat. Ich schätze den Komponisten als einen, der mit zierlicher, blitzblanker Sauberkeit Angenehmes in einer lustigen Spielwerkart zu sagen weiß; niemals Emotionelles, niemals Musik, die aus dem Unbewußten, aus dem Urland des Lebens kommt — aber heitere, fröhlich und hurtig bewegte Töne, Themen, die gleich den straußenfedergeschmückten „Laufern“ der Vorzeit die goldene Staatskarosse der Mittelsätze ankündigen oder die gleich bunten Bällen im Wechselspiel hin und wieder fliegen. Nichts davon, oder zum mindesten sehr wenig davon in der neuen Suite, die die unbedenklichsten und unsoigniertesten Volksweisen benützt, um wenig interessante und auch nicht sehr charakteristische Bilder des Piemonteser Lebens zu zeichnen: die einen frömmelnd, die anderen lasziv, und alle banal. Und da es eine banale Melodie „an sich“ kaum gibt, sondern erst durch ihre Gestaltung und ihre Nachbarschaft dazu wird, wirkt dieses Werk eines sonst wählerischen Komponisten betrübend bis zum Operettenhaften, und es hat auch pünktlich auf die Wiener Operetteninstinkte gewirkt: der Erfolg war sehr stark. (Von einem Witzigen wurde auch sofort der Vorschlag gemacht, die Veranstaltungen des Hofopernorchesters von jetzt ab „Léharmonische Konzerte“ zu nennen.) Auf unvergleichlich höherer Stufe und mit ganz anderem Maß zu messen ist Regers neue „Lustspielouvertüre“, in der jeder Takt Kultur und Meisterschaft ausspricht, deren Gewebe viel zu kunstvoll und eigensinnig ist, um es bei einmaligem Hören entwirren zu können, und der nur eines mangelt: wirkliche Komödienstimmung, echte Heiterkeit, muntere Kontraste in zärtlichem Spiel. Hier ist die Lustspielstimmung mehr durch die unaufhörliche Bewegung, durch die Drolerie der Dynamik als durch die beschwingte Erfindung und durch gegensätzliche Charakteristik erzielt, und trotz der Clownerien einzelner Purzelbaumthemen stellt sich schließlich in der verwickelten Polyphonie und der Gleichmäßigkeit dieser Dynamik das Gefühl unruhiger Monotonie ein (was nur scheinbar ein innerer Widerspruch ist). Vielleicht aber, daß genauere Kenntnis des Werks und eine liebevollere Aufführung als die technisch vollendete der Philharmoniker unter Weingartner schließlich all diese Eindrücke berichtigen. — Eine Symphonie von Rachmaninow im Konzertverein. Ganz einwandfrei; schöne Themen, vortreffliche Verarbeitung, edler Klang, mannigfache Gliederung — und all dies spurlos vergessen, wenn man den Konzertsaal verläßt, weil nirgends ein Mensch und seine Not oder seine Sehnsucht, sein Lieben oder sein Träumen laut wird, weil nichts packt und zwingt; nicht einmal durch Klänge, die auf die Heimat des Tondichters schließen lassen — so kosmopolitisch, so unpersönlich ist diese an sich ausgezeichnet durchgebildete Musik. Courbet hat einmal angesichts einer Münchener Ausstellung ausgerufen: „Ja, sind denn diese Menschen nirgends geboren?“ So ähnlich ergeht's einem bei dieser Symphonie, die vorzüglich klingt und doch von nichts „Kunde gibt“ als von der eleganten, gebildeten Art ihres Komponisten. Musik aus dritter Hand. — Ganz anders die Neuheiten, die der unermüdliche, trotz aller Anfeindungen und Hemmnisse unverzagt mutig gebliebene „Philharmonische Chor“ und sein tapfer suchender und findender Dirigent Franz Schreker auch diesmal gebracht haben: Oskar Frieds trotziges, auf einem obstinaten Baß mit außerordentlicher Kraft und Wucht aufgebautes und zu mächtigem Gipfel aufgetürmtes „Erntelied“; Arnold Schönbergs „Friede auf Erden“, ein Meisterwerk vielstimmigen Chorsatzes, von herber Schönheit des nur allzu einförmigen Klangs, voll Eindringlichkeit der thematischen Erfindung und nur mit jener souveränen Gleichgültigkeit gegen die Forderungen der Dichtung Conrad Ferd. Meyers gestaltet, die den „absoluten“ Musiker zeigt, dem seine Stimmführung und die Vielfalt der motivischen Kombinationen viel wichtiger ist als die Stimmung, die aus den Versen aufschlägt und tönende Erfüllung verlangt. Im übrigen — es verdient verzeichnet zu werden — die erste Wiener Schönberg-Aufführung außerhalb des Anfängerkreises, die unter widerspruchlosem, stürmischem und einmütigem Beifall stattgefunden hat. Zwei orientalisierende Chöre von Johanna Müller-Hermann (einer Schülerin Zemlinskys) fesseln durch weiche, aparte Klänge, durch feine, verträumte, oft melancholisch-verhaltene, oft schwüle und liebessatte Tausend-und-eine Nacht-Stimmungen, ohne durch Besonderheiten des Einfalls zu überzeugen; aber Wärme und wirklicher Geschmack machen diese jeder weiblichen Redseligkeit ferne Musik sehr angenehm. Schließlich eine Talentprobe von seltener Kraft der Verheißung: die „Offenbarung Johannis“ von Walter Braunfels. Auch hier ein halbes Dutzend Einwände: dicke Instrumentierung, mangelnde Kontraste, viele Unsanglichkeiten im Part des Solotenors, viele Gewaltsamkeiten und vor allem ein unvermitteltes Abreißen des Schlusses, ohne Ausklingen, jäh, fast ernüchternd. Aber all dies verschlägt nichts neben dem Feuer einer wirklichen Begabung, das hier prasselnd aufschlägt. In dieser wetternden Musik ist wirklich etwas von dem dunklen Zorn, dem schauerlichen Drohen der Apokalypse, werden wirklich die Gestalten der drei furchtbaren Reiter lebendig, und es sind Stellen da — wie die des Erdbebens — wie sie in solcher Größe und Einfachheit nur einer genialen Natur gegönnt sind. Mag sein, daß in ihr noch viel zu „läutern“ da ist (obgleich gerade jetzt der Sturm in dieser Seele das Bezwingendste ist), — daß seine Schöpfung über kurz oder lang von ihrem Tondichter selber verleugnet werden wird: so wie sie dasteht, bedeutet sie eines der überzeugendsten Zeichen für seine Begabung und eines der prächtigsten Versprechen der letzten Zeit. — Von Reproduzierenden ein nächstes Mal und heute nur ein Wort über einen von ihnen: über Karl Straube, der im ersten Gesellschaftskonzert vielleicht die schönste Bachaufführung gegeben hat, die wir in Wien erleben durften. Da war endlich Glanz und Klang und Leben;

jede einzelne Stimme gleichsam monologisch und alle zusammen in herrlich brausendem, klar gegliedertem Zusammenschluß; nichts von jener dicken Gleichmäßigkeit, in der sonst Bachsche Polyphonie in unweigerlich gleicher Klangstärke heruntergesungen wird, mit der unvermeidlichen Steigerung und dem Ritardando vor der langen Schlußfermate — von jenem leider zur Gepflogenheit gewordenen, ganz falschen „Stil", dessen träge Feierlichkeit einem den großen Meister verleiden konnte. Hier war gar keine Feierlichkeit, und vor allem gar nichts Mechanisches; alles lebendig, eine packende Einzelheit nach der anderen und doch zu einheitlicher Größe des Stils geordnet. Kein Kleines, vier Kantaten hintereinander zu bringen, ohne auch nur in einem Augenblick ermüdend oder monoton zu wirken; im Gegenteil: immer spannend, fast aufregend in dramatischer Leidenschaft und bildhafter Phantasie. Man fühlte sofort das einzig Rechte: nicht nach Stilvorschriften und doch stilvoll, nicht aus starrer Tradition, sondern aus lebendigem Gefühl heraus zu gestalten. Dann stellt sich auch gleich wirkliche, lebendige Beziehung ein, bis zur Erschütterung. Während sonst zumeist eine leblose Ausführung des Hergebrachten zu einem erheuchelten Respekt des Auditoriums und zu einem absolut gefälschten Bild der ewigen Kunst Bachs geführt hat. Richard Specht

ZÜRICH: Hier kam am vierten Kammermusik-Abend zum erstenmal das in jeder Beziehung prachtvolle Streichquartett Verdi's zur Aufführung. Der fünfte Abend brachte als Novität Hans Hubers stimmungsvolle und inhaltsreiche B-dur Cellosonate, die von Engelbert Röntgen meisterlich vorgetragen wurde. Im 4. Abonnementskonzert sang Lula Mysz-Gmeiner die vom Orchester ausgezeichnet begleiteten „Kindertotenlieder" (nach Rückert) von Mahler, die einen tiefen Eindruck hinterließen. Das 5. Abonnementskonzert war den Franzosen gewidmet; für Zürich neu war die orchestral originelle „Rhapsodie espagnole" von M. Ravel. Die spanischen Volkslieder und -tänze sind mit so vielen impressionistisch im kleinen genauen Nebeneindrücken verbunden, daß das Ganze für den Kenner des spanischen Lebens eben doch wieder unwahr wird. (Évoquer la réalité et non pas la rendre!) Über jede Kritik erhaben war die Art, wie Léon Lafitte aus Brüssel Gesänge von Berlioz vortrug und damit die Zuhörer begeisterte. Solisten ließen sich während der letzten Zeit nicht überaus zahlreich vernehmen. Zu erwähnen sind die Besuche der hier stets freudig begrüßten Lula Mysz-Gmeiner und von Louise Debogis. In einem gemeinsamen Konzert stellten sich vorteilhaft die Geigerin Adele Blösch-Stöcker und die Sopranistin Elisabeth Lauterburg-Gound dem hiesigen Publikum vor. Wirklich große Fortschritte in technischer und musikalischer Beziehung konstatiert man jedesmal wieder bei dem seit einer Reihe von Jahren in Zürich ansässigen und mit seriösem, schwierigem Programm konzertierenden Pianisten Woldemar Traub aus Stuttgart. Berthold Fenigstein

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Zu der Studie von Otto Tschirch über die Musik des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen, des musikalisch begabtesten Hohenzollern, des — nach Robert Schumanns Ausspruch — „Romantikers der klassischen Zeit", im vorliegenden Hefte gehören die ersten drei Blätter: der Kupferstich von Edward Bell, nach dem Gemälde von Stroehling, die aus dem Jahre 1804 stammende Büste von C. F. Wichmann und endlich ein Kupferstich von Couché und Pigeot nach Swebach, der den Heldentod des Prinzen bei Saalfeld am 10. Oktober 1806 darstellt.

Der Artikel von Gottfried Deetjen sei durch drei verschiedene Abbildungen der „Neuen Kirche" in Leipzig erläutert. Auf der Stuhlanweisung vom Jahre 17[illegible]2 erblicken wir die Kirche, wie sie zu Bachs Leipziger Zeit (1723—50) ausgesehen hat; dann folgt eine Ansicht der Neukirche vor der im Jahre 1879 erfolgten Renovation und schließlich eine solche der Matthäikirche, wie sie sich seit dem Jahre 1879 präsentiert.

Am 7. Januar waren hundert Jahre seit der Geburt Sigismund Thalbergs vergangen, eines Klaviervirtuosen, dessen Name einst neben dem eines Liszt als gleichberechtigt prangte. Heute ist Thalberg vergessen; die Zeit, die verläßlichste Richterin, hat endgültig zugunsten Liszts entschieden. Thalberg huldigte einseitig der Virtuosität; er verblüffte durch harfenartige Arpeggien, die er über alle Oktaven fortspann, wobei der Daumen die Melodie heraushob. Außer einer großen Anzahl von Kompositionen für sein Instrument schrieb Thalberg, der die halbe Welt durchzog und im Jahr 1871 in Neapel starb, auch zwei Opern, die aber beide durchfielen.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster

Berlin W 57, Bülowstraße 107 I

PRINZ LOUIS FERDINAND VON PREUSSEN

KUPFERSTICH VON EDWARD BELL
NACH DEM GEMÄLDE VON STROEHLING





PRINZ LOUIS FERDINAND VON PREUSSEN
NACH DER BÜSTE VON C. F. WICHMANN (1804)



TOD DES PRINZEN LOUIS FERDINAND VON PREUSSEN
BEI SAALFELD AM 10. OKTOBER 1806

KUPFERSTICH VON COUCHÉ UND PIGEOT NACH SWEBACH



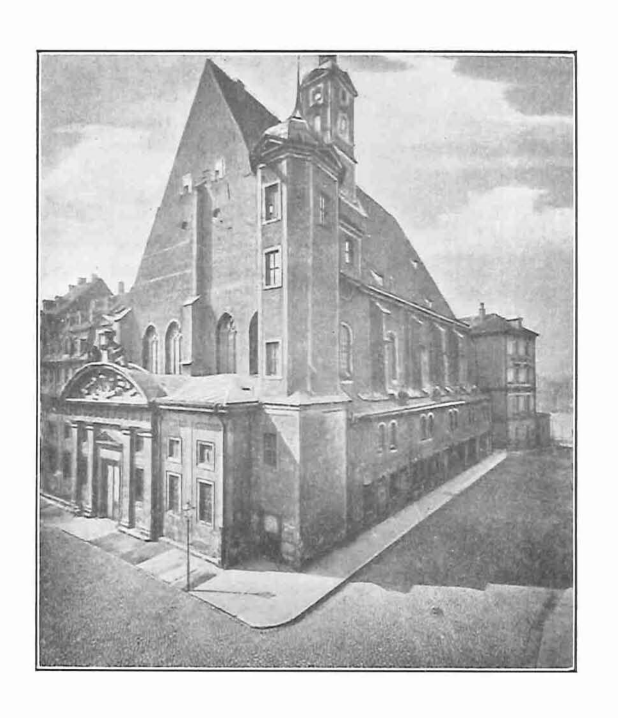
XI 9

No. 349.

Bey mir Endes benanntem als itziger Zeit Vorstehern der Neuen Kirchen alhier in Leipzig, hat in derselben, Herr Johann Rudolph Streckfuß, Herrn Johann Rudolph Streckfußens Wohlfürnehmen Handelsmanns und Wohlbestallten Stadt-Gerichts in Grimmischen Viertel hierselbsten eheleibl. ältester Herr Sohn, nicht allein, einen Stuhl sub No. 349. (welcher durch seines Vaters, Vätgl: Herrn Heinrich Ludwig Schmiedehamers seel: absterben sich erlediget:) durchs ordentl: Loos erhalten, sondern hat auch solchen mit 3. rh– von der Kirche und 1. rh– dem Custodi anderweit gelöset. Welches hiermit bescheiniget wird. Geschehen Leipzig den 3. Octobr: 1732. Theodorus Örttell.

STUHLANWEISUNG VOM JAHRE 1732 FÜR DIE NEUE KIRCHE IN LEIPZIG
Mit einer Abbildung der Neuen Kirche aus Bachs Leipziger Zeit





DIE NEUKIRCHE IN LEIPZIG
VOR DER RENOVATION IM JAHRE 1879
NACH EINER PHOTOGRAPHIE AUS DEM JAHRE 1879



DIE MATTHÄIKIRCHE IN LEIPZIG
SEIT DEM JAHRE 1879
NACH EINER PHOTOGRAPHIE AUS DEM JAHRE 1912





SIGISMUND THALBERG
* 7. Januar 1812

XI  9

NEUE OPERN

André Messager: „Beatrice“, Buch von de Fleres und Caillavet, soll im März in Nizza zur Uraufführung kommen.

Hermann W. von Waltershausen: „Oberst Chabert“, Musiktragödie, erlebte am Frankfurter Opernhaus ihre erfolgreiche Uraufführung.

OPERNREPERTOIRE

Boston: Dem Vernehmen nach wird Felix Weingartner im Februar sechs „Tristan“-Aufführungen an der hiesigen Oper leiten.

Hannover: Im Hoftheater sollen bei Gelegenheit der im Frühjahr zu eröffnenden großen Kunstausstellung Wagner- und Mozart-Festspiele stattfinden.

Mährisch-Ostrau: Das Musikdrama „Die Madonna mit dem Mantel“ von Arthur Könnemann soll demnächst am Stadttheater zur Uraufführung gelangen.

Venedig: Im Fenice-Theater fand die italienische Erstaufführung von Pietro Mascagni's neuer Oper „Isabeau“ statt, die in Buenos Aires ihre Uraufführung erlebt hatte.

KONZERTE

Bromberg: Die Deutsche Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft veranstaltete am 15. Januar einen Hugo Kaun-Abend, mit Anna Reichner-Feiten (Alt) und dem Komponisten am Klavier. Es kamen 17 Lieder und Gesänge Kauns zum Vortrag.

Dorpat: Musikdirektor Gerhard Wagner brachte mit den Solisten Martha Schauer-Bergmann, Irmgard Unger, Martin Oberdörffer und Georg Stahlberg Liszts „Legende von der heiligen Elisabeth“ zur Aufführung.

Toulouse: Im letzten Konzert der Société du Conservatoire kamen, unter der Leitung von Kapellmeister Croce-Spinelli, ausschließlich deutsche Werke zu Gehör: Beethoven („Eroica“), Wagner (Faust-Ouvertüre), Schumann (Cellokonzert), Bach (Suite C-dur für Cello), Weber (Arie aus „Freischütz“), Reger (Lustspiel-Ouvertüre).

TAGESCHRONIK

Neues von Mozart als Freimaurer. Mozarts Freimaurertum hat in seinem Schaffen unvergängliche Spuren hinterlassen; seine „Zauberflöte“ bietet in der hohen Würde und dem leuchtenden Glanz, mit dem die Musik die Symbolik der Mysterien von Osiris und Isis verklärt, die schönste Verherrlichung freimaurerischer Ideen; den festlichen Veranstaltungen der Bruderschaft verdanken andere Kompositionen, so die „Gesellenweihe“, die „Maurerfreude“, die „maurerische Trauermusik“, ihre Entstehung. Deshalb verdient jede neue Kunde über die Beziehungen des Meisters zur Loge allgemeine Beachtung, denn sie wirft klärendes Licht auf die geistige Sphäre, in der die unsterblichen Tonwerke entstanden. Direktor Richard Koch in Reichenhall veröffentlicht nun eine kleine Schrift „Bruder Mozart“, in der er nach geheimen Dokumenten und Quellen noch

erhaltener Logenarchive einige freimaurerische, kulturhistorische Skizzen mit der Gestalt Mozarts als Mittelpunkt zeichnet. In Salzburg weilte Mozart wiederholt als Gast in der dort 1783 enstandenen Loge „Zur Fürsicht", der sein Vater Leopold angehörte; er soll dort die Brüder oft mit seiner göttlichen Kunst entzückt haben. In Wien gehörte er, wohl seit Herbst 1784, ursprünglich der Loge „Zur Wohltätigkeit" an, der auch sein Vater auf seine Veranlassung bei seiner Anwesenheit in Wien beitrat. Diese Loge ging ein Jahr nach ihrer Gründung in die Loge „Zur gekrönten Hoffnung" über. Das Diplom, das Mozart in dieser Loge erhielt, wird von Koch, aus dem Französischen übertragen, mitgeteilt. „Wir, der Großmeister, der deputierte Meister, die Aufseher, Beamten und Mitglieder der sehr gerechten und vollkommenen Loge ‚Zur gekrönten Hoffnung', gelegen im Orient von Wien in Oesterreich, tuen kund zu wissen, daß wir den ehrwürdigen Bruder Wolfgang Amadeus Mozart, k. k. Kammerkompositeur, als Lehrling, Gesellen und Meister, freien und angenommenen Freimaurer — Arbeiter — und Mitglied unserer Loge anerkennen. Wir empfehlen daher den genannten Bruder allen unsern lieben, vereinigten oder auf der Erde verstreuten Brüdern. So verliehen in der Loge ‚Zur gekrönten Hoffnung' im Orient zu Wien in Oesterreich, im Jahre des Lichts 5792 am 22. des dritten Monats." Das innige Verhältnis Mozarts zu seinen Logenbrüdern wird in der Gedächtnisrede nach seinem Tode einfach-schön geschildert: „Dem ewigen Baumeister gefiel es, einen unserer geliebten Brüder aus unserer Bruderkette zu reißen. Wer kannte ihn nicht? Wer schätzte ihn nicht? Wer liebte ihn nicht, unseren würdigen Bruder Mozart? Kaum sind einige Wochen vorüber, und er stand noch hier in unserer Mitte, verherrlichte noch durch seine zauberischen Töne die Einweihung unsres Maurertempels. Mozarts Tod bleibt für die Kunst ein unersetzlicher Verlust; seine Talente, die er schon im frühesten Knabenalter äußerte, machten ihn schon damals zum seltensten Phänomen seines Zeitalters. Halb Europa schätzte ihn. Die Großen nannten ihn ihren Liebling, und wir nannten ihn Bruder. So sehr es aber die Billigkeit erfordert, seine Fähigkeiten für die Kunst in unser Gedächtnis zurückzurufen, ebensowenig dürfen wir vergessen, ein gerechtes Opfer seinem vortrefflichen Herzen zu bringen. Er war ein eifriger Anhänger unseres Ordens; Liebe für seine Brüder, Verträglichkeit, Einstimmung zur guten Sache, Wohltätigkeit, wahres, inniges Gefühl des Vergnügens, wenn er einem seiner Brüder durch seine Talente Nutzen bringen konnte, waren Hauptzüge seines Charakters — er war Gatte, Vater, Freund seiner Freunde, Bruder seiner Brüder — nur Schätze fehlten ihm, um nach seinem Herzen Hunderte glücklich zu machen."

Die Musik der Indianer. In der Entwickelung der modernen amerikanischen Musik hat die Musik der Indianer eine nicht unwichtige Rolle zu spielen begonnen; Indianermotive finden vielfach Verwendung in den Opern und anderen Kompositionen, und es hat nicht an Stimmen gefehlt, die eine eigentümliche amerikanische Tonkunst gerade auf

dem Boden dieser einheimischen indianischen Melodie aufgebaut wissen wollen. Gegen diese Anschauung wendet sich, wie wir der „Neuen Zeitschrift für Musik" entnehmen, Charles Wakefield Cadman, der die Indianermusik besonders gründlich studiert hat; aber wenn er auch glaubt, daß die Musik der Indianer niemals die künftige amerikanische Musik beherrschen könne, vielmehr als eine Besonderheit für sich betrachtet werden müsse, so ist er doch voll Bewunderung für die musikalischen Fähigkeiten der Indianer und vor allem für die erstaunliche Schärfe ihres Tongehörs. „Die Indianer", so führt er aus, „haben eine instinktive Begabung für die Melodie und die Harmonie, und zwar in weit höherem Maße als die Amerikaner. Man lasse ein kleines Indianerkind in ein amerikanisches Lokal kommen, in dem der allgegenwärtige Phonograph sich hören läßt, und es wird imstande sein, alle die Melodieen, die es gehört hat, genau nachzusingen. Es wird sie stets ohne den geringsten Fehler wiedergeben. Es gibt kein musikalisches Ohr in der Welt, das so sicher und genau ist wie das des Indianers. Früher war es Sitte, daß der Häuptling einen Chor bestimmte, der die musikalischen Legenden zu singen und zu überliefern hatte. Der Mann, der dabei einen falschen Ton sang, wurde schwer bestraft. Und als ich selbst Walzen mit solchen Indianerliedern, die ich vor zwei Jahren aufgenommen habe, mit anderen gleichen Inhalts verglich, die vor zwanzig Jahren aufgenommen worden sind, — die ersten, die man überhaupt aufgenommen hat, — da ergab es sich, daß sie Note für Note übereinstimmten."

Sängergagen in früherer Zeit. Die häufig auftauchende Annahme, daß die besonders in Amerika aufgewendeten märchenhaften Sängergagen in früheren Zeiten unbekannt gewesen seien, wird durch eine interessante Studie widerlegt, die Gino Monaldi in der „Nuova Antologia" veröffentlicht. Vor 1830 bezahlte man, wie aus einem Briefe Rossinis hervorgeht, einer guten Sängertruppe für eine Stagione von rund 40 Tagen folgende Gagen: die Primadonna erhielt 2000 Lire, der erste Baß und der erste Bariton je 1500, der erste Tenor 1750, der Kapellmeister 950 Lire. Aber nach 1830 stiegen die Gagen zu stolzen Zahlen empor. Der Tenor Donzelli wurde 1836/37 von dem Königlichen Theater in Madrid für die Karnevalszeit mit 38000 Lire Gage engagiert, der Ungher zahlte man in Palermo für wenige Abende 17000 Lire und im Jahre 1838 in Wien für eine einzige Stagione 72000. In Paris erhielt die Grisi für sechs Monate 80000 Fr. und in London bezahlte man ihr für drei Abende 15000. Der Baß Lablache wurde mit 1500—2000 Fr. für den Abend bewertet und die Tacchinardi-Persiani erhielt sogar 3000 für die Vorstellung. Der berühmteste Tenor jener Zeit, Rubini, bezog im festen Engagement eine garantierte Einnahme von wenigstens 195000 Fr. und in London zahlte man ihm für ein zweimonatiges Engagement weitere 100000 Fr. Erhaltene Briefe und Dokumente zeigen, daß in jener Zeit für bekannte Sänger und Sängerinnen bei einer kurzen Stagione Gagen von 30- bis 40000 Fr. an der Tagesordnung waren. Wenn man berücksichtigt, daß damals das Geld einen ungleich höheren Wert hatte als heute, zeigt sich, daß bewährte Künstler der

Oper auch in den 30er Jahren Nahrungssorgen nicht ausgesetzt waren.

Welche Stücke eignen sich zu Libretti? In einer Theaterplauderei des „Fremdenblattes“ wird erzählt, daß Gerhart Hauptmann dem ihm befreundeten Eugen d'Albert ein Opernlibretto zugesagt habe, und im Anschluß daran wird eine Klage des Komponisten wiedergegeben, dem von der großen Schar deutscher Dichter immer nur „abgetakelte“ Stücke als Libretti zugeschickt werden. „Was man als Stück nicht geben kann, das bringt man als Libretto an, das scheint“, meinte d'Albert, „ein Grundsatz zu sein, den sich viele deutsche Literaten angeeignet haben. Die Herren vergessen aber nur eines: Nicht was für die Bühne zu schwach ist, bedarf der Musik, die angeblich die Wirkung des Ganzen heben soll, sondern — im Gegenteil: was für die Bühne zu stark ist, das bedarf der Musik, um erst recht zu wirken, um durch deren geheimnisvolle Kraft ästhetisch gemildert, um ‚gedeckt‘ zu werden. Stellen Sie sich ‚Tiefland‘ auf einer deutschen Bühne als Drama gespielt vor! Würden die Leute die Szene ertragen, da der Bösewicht auf der Bühne erwürgt wird? Das Publikum würde sich ob solcher Brutalität empören. Und sehen Sie: In der musikdramatischen Darstellung, so naturalistisch auch oft deren Intentionen gewesen sein mögen, hat diese Szene aller Orten tief gewirkt und gepackt ...“

Die Komponiermaschine. Den zahlreichen Versuchen, die bisher gemacht worden sind, einen Apparat zu konstruieren, der den Komponisten das zeitraubende und oft lästige handschriftliche Wiedergeben ihrer Einfälle (oder der anderer) zu ersparen, reiht sich jetzt ein neuer an, über den die „Rheinisch-Westfälische Zeitung“ nach der amerikanischen Musikzeitung „Musical News“ berichtet. Es handelt sich um einen Apparat, der kurz als Komponiermaschine bezeichnet wird. Er stellt sich als eine Art Schreibmaschine dar, die ähnlich wie die gewöhnliche Schreibmaschine Noten schreibt, aber mit dem Unterschied, daß die Tastatur nicht durch die menschliche Hand, sondern durch Töne in Bewegung gesetzt wird. Die Komponiermaschine besteht aus einer Reihe von sogenannten Resonatoren, das sind aus Metall bestehende Hohlkörper verschiedener Größe, die an jeder Seite eine Öffnung aufweisen. Die Resonatoren haben die Eigentümlichkeit, daß sie beim Erklingen ganz bestimmter Töne mitklingen. Hat man also beispielsweise einen auf a abgestimmten Resonator, so beginnt dieser zu tönen, sobald der Ton a, gleichgültig ob allein oder in einem Tongemisch oder als sogenannter Oberton, erklingt. Die Komponiermaschine nun, deren Erfinder ein Ingenieur Payne ist, macht sich diese Eigentümlichkeit der Resonatoren zunutze, indem sie eine ganze Reihe von ihnen, nach der Tonleiter abgestimmt, verwendet. Wird ein Stück auf dem Klavier oder auf der Violine gespielt oder auch gesungen, so beginnen die einzelnen Resonatoren je nach dem angeschlagenen Tone mitzuklingen. Dadurch aber, daß die in dem Resonator eingeschlossene Luftmenge zu schwingen beginnt, wird eine an ihm angebrachte Membran in Vibrationen versetzt, die auf elektrischem Wege auf eine Klaviatur übertragen werden, deren Tasten den einzelnen

Resonatoren entsprechen. Erklingt z. B. der Ton a, so tönt der Resonator a mit. Gleichzeitig wird auf elektrischem Wege die Taste a bewegt und ein Hebel niedergedrückt, auf dem sich die Note a in der richtigen Stellung zum Linienbilde befindet. Mit anderen Worten: erklingt der Ton a, so schreibt die Maschine die Note a.

Die Neubearbeitung der Kaiserlichen Volksliedersammlung. Die sogenannte Kaiserliche Volksliedersammlung, die auf eine Anregung des Kaisers hin den deutschen Liederschatz für unsere Männerchöre bearbeitete und vereinigte, und die in den letzten Jahren viel und eifrig benutzt worden ist, soll nunmehr auch weiteren musikalischen Kreisen über ihre ursprünglich engere Bestimmung hinaus zugänglich gemacht werden. In letzter Zeit sind Bearbeitungen des Kaiserlichen Liederschatzes für gemischte Chöre und für alle Arten von Schulen bereits in Angriff genommen worden. Auch die Leitung dieser Arbeiten liegt in den Händen des Freiherrn Rochus v. Liliencron, der vor kurzem mit staunenswerter Rüstigkeit sein 92. Lebensjahr begann. Liliencron stand bekanntlich auch an der Spitze der Kommission, die zur Herstellung des Volksliederbuches selbst berufen war, und hat für dies zur Hebung der musikalischen Volkskraft Deutschlands so bedeutungsvolle Werk die leitenden Ideen gegeben.

Richard Strauß und die Berliner Generalintendantur. Zwischen dem Generalmusikdirektor Dr. Richard Strauß und der Generalintendantur der Königlichen Schauspiele ist ein neuer Vertrag perfekt geworden, der den Künstler zunächst bis zum 1. September 1913 an das Königliche Institut bindet. Richard Strauß wird danach nicht nur die Leitung der Symphoniekonzerte beibehalten, sondern auch wieder zeitweise am Pult der Königlichen Oper tätig sein.

Marie Wieck, die ehemalige Meisterin des Flügels, die Schwester Clara Schumanns, feierte am 17. Januar in Dresden unter großer Anteilnahme der Künstlerkreise der Stadt ihren 80. Geburtstag.

Generalmusikdirektor Franz Fischer in München feierte vor kurzem das Jubiläum seiner 30jährigen Zugehörigkeit zur Münchner Hofoper.

Das Jubiläum seiner zwanzigjährigen Leitung der Stuttgarter Hofbühnen beging Mitte Januar Generalintendant Baron zu Putlitz.

Josef Stransky ist kürzlich von der Philharmonischen Gesellschaft in New York bis zum Jahre 1915 zur Leitung der Philharmonischen Konzerte verpflichtet worden.

TOTENSCHAU

Am 3. Januar † in Bloomington (Indiana, U. S. A.) der Lehrer des Klavierspiels am dortigen Indiana-College Eduard Ebert-Buchheim.

Am 6. Januar † in Wien, 53 Jahre alt, der ehemalige Kapellmeister Julius Stern, ein gediegener Musiker, dem die Wiener Volksmusik eine Reihe sehr populärer Lieder (darunter „Das ist halt wienerisch“, „Die gute alte Zeit“ und „Wenn die Schwalben wieder kommen) und Tanzstücke verdankt. Von seinen Bühnenkompositionen seien genannt: die Oper „Narziß Rameau“, die komische Oper „José Galeano“, die Operetten „Fürst Malakoff“, „Bum-Bum“ und das Ballet „Der Heiratsmarkt“.

Am 8. Januar † in Baltimore, im Alter von 90 Jahren, Wilhelm F. Thiede, genannt „der letzte Berliner“, weil er der einzige Überlebende des berühmten „Germania-Orchesters“ aus Berlin war, das im Jahre 1848 nach Amerika kam. 1822 in Pommern geboren, wandte sich Thiede frühzeitig der Musikerlaufbahn zu; er wurde im Revolutionsjahre 1848 erster Baßgeiger des „Germania-Orchesters“, das Lenschow damals gerade mit 24 jungen Musikern in Berlin gründete. Sie alle wurden „Revolutionäre“ und infolgedessen gezwungen, Berlin und Deutschland zu verlassen. Das Ensemble wandte sich nach London, wo es bittere Tage verlebte, da es der Landessprache nur mangelhaft kundig war und bald ohne Mittel dastand. Ein unerwarteter Glücksfall wendete das Geschick der Flüchtlinge zum Besseren. Königin Viktoria, die deutsche Musik schätzte, lud das Orchester ein, Webers „Jubel-Ouvertüre“ vor ihr zu spielen, und honorierte diese Leistung so freigebig, daß die deutschen Künstler Geld genug hatten, mit Jenny Lind nach Amerika zu reisen. Nachdem die Musiker auf dem Segelschiff an Stelle meuternder Matrosen zur Arbeit gepreßt worden waren, erreichten sie im September 1848 New York; das „Germania-Orchester“ war das erste Symphonie-Orchester, das Amerika gesehen. Von New York wandten sich die Deutschen, nachdem sie wiederum ihr Geld verloren hatten, nach Philadelphia. Endlich langten die Schwergeprüften in Baltimore an, wo sie sich niederließen und wo jetzt Thiede, der alle seine Kollegen überlebt hat, gestorben ist.

Am 11. Januar † in Trier der älteste Militärkapellmeister der deutschen Armee, Franz Kirschbaum, vom 29. Inf.-Regiment, der 1908 sein goldenes Dienstjubiläum gefeiert hatte.

Am 11. Januar † in Karlsruhe im 43. Lebensjahre Musikdirektor August Hoffmeister, Leiter verschiedener Chorvereinigungen, lange Jahre Musikreferent des „Badischen Landesboten“, zuletzt des „Karlsruher Tagblatts“.

Mitte Januar † in Bologna der Musikkritiker Dr. Bassi. Er hat sich besonders um das Verständnis und die Verbreitung Wagnerscher Musik in Italien verdient gemacht und war u. a. Verfasser eines sehr geschätzten thematischen Führers durch die Werke des Bayreuther Meisters.

Bei Schluß des Blattes erhalten wir die Nachricht von dem am 19. Januar in Mauer bei Wien erfolgten Ableben Hermann Winkelmanns, des berühmten Wagnersängers, des ersten Parsifal. Der Künstler, einer der bedeutendsten Heldentenöre der Gegenwart, gehörte seit 1883 der Wiener Hofoper an, nachdem er vorher an den Bühnen in Altenburg, Darmstadt und Hamburg engagiert gewesen war. In Hamburg erwarb er sich den Ruhm eines hervorragenden Wagnerinterpreten. Richard Wagner lud ihn im Sommer 1881 nach Bayreuth ein, wo er unter des Meisters persönlicher Anleitung den Parsifal studierte. Winkelmanns mächtiges Organ zeichnete sich durch Ausgeglichenheit und seltener Tragkraft aus. (Porträts des Künstlers haben wir in Heft IV. 10 und VIII. 15 veröffentlicht.)

Schluß des redaktionellen Teils
Verantwortlich: Willy Renz, Schöneberg

In der Ratlosigkeit, die gegenwärtig die Schreibung unserer Choräle beherrscht, tritt das Buch von Professor Dr. Carl Fuchs „Takt und Rhythmus im Choral“ ein, klare Grundsätze in überzeugender theoretischer Untersuchung entwickelnd und bestimmt die Wege weisend, auf denen dem deutschen Choral sein Charakter und seine Schönheit wiedergegeben werden kann. Was das Buch bringt, geht weit über die Grenzen des Musiktheoretischen hinaus. Seine Untersuchungen stellen die Fragen nach der Rhythmisierung des Chorals, nach der Beibehaltung oder Verwerfung der Fermate u. s. f. auf völlig neue Grundlagen und müssen daher für einen jeden, dem unser Choral und unsere vom Choral getragenen Gottesdienste lieb sind, von höchstem Interesse sein. Es wäre dringend zu wünschen, daß das Buch möglichst vielen Organisten zugänglich gemacht würde, nötigenfalls auf Kosten der Kirchenkassen. Und es ist nicht daran zu zweifeln, daß dem Verfasser unter den Lesern seines Buches alsbald eine Schar von Mitkämpfern erstehen wird, die mit ihm die Rettung des Chorals aus den Klammern einer Tradition des Irrtums auf ihre Fahne schreiben werden.

Lauenburg i. Pom., am 4. Dezember 1911.

Lic. Dr. Dibelius
Oberpfarrer.

Dieser Empfehlung schließen sich die Unterzeichneten an:

Bernh. Irrgang
Kgl. Musikdirektor, Hof- und Domorganist zu Berlin.

Pritzel
Pfarrer an der reformierten Kirche zu St. Petri-Pauli in Danzig.

E. Breest
Pastor an S. Jacobi, Lic. th., Ausschußmitglied des Brandenburgischen Kirchenchorverbandes.

Georg Brandstätter
Musikdirektor und erster Organist an St. Johann in Danzig.

Prof. Robert Schwalm
Kgl. Musikdirektor und Organist zu Königsberg i. Pr.

DIE MUSIK



HEFT 10: 6. FASCHINGSHEFT

VERLAG SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN · W · 57

11 · JAHRG · 1912 FEBRUAR

Humor, Humor, Landsleute! Laßt uns lachen!
Laßt uns nicht immer schiefe Mäuler machen.

Detlev von Liliencron

Fragst du die Lilie, die Rose,
Warum se, wozu se, wieso se,
So fragt den Künstler ein Dummer,
Wozu er, weshalb er, warum er.

Spreehanns

INHALT DES 2. FEBRUAR-HEFTES

(250. Heft)

MEPHISTELIANA: 1. An mein Feder-Volk! Närrische Proklamation S. M. des Allerhöchsten Papierkorbbeherrschers und Schriftleiders Bernhard I., verkündet von dero getreuem Faschingsreichskanzler

2. Die Rundfrage. Blätter aus dem Tage- und Nächtebuch des verblichenen Komponisten Wolfgang Amadeus Hinterhuber, genannt Vordermaier. Aus dem Nachlaß ohne Vorschuß herausgegeben

3. Fidi über Richard vor und nach dem Rasieren. Zwei Interviews

INDISKRETIONEN VON UNSEREM REDAKTIONSTISCH

DER LUSTIGE MAXL: „Rosenkavalier“-Alphabet

KARL ETTLINGER: Leutchen, die man so kennen lernt

BRUNO WOLFGANG: An die Musik. Frei nach Schubert

ALFRED VON EHRMANN: Die musikliebende Komtesse oder Flöte und Fagott

ALFRED VON EHRMANN: Geigers Himmelfahrt

TINTINSKI: Neues über Richard Strauß und sonstige Moderne

MAX FRIEDLAENDER: Die vier Temperamente beim Verlust der Geliebten. Liederreihe von Carl Maria von Weber

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien): Referenten: Georg Capellen, Hjalmar Arlberg, Fr. B. Stubenvoll, Hermann Wetzel, Max Burkhardt, Max Steinitzer, Emil Thilo, Carl Rorich, Martin Frey, Walter Dahms, Wilhelm Altmann

KRITIK (Oper und Konzert): Barmen, Berlin, Boston, Breslau, Chemnitz, Dresden, Düsseldorf, Frankfurt a. M., Hagen i. W., Hamburg, Helsingfors, Köln, Königsberg, Kopenhagen, Krefeld, Leipzig, Lemberg, Magdeburg, Mannheim, Moskau, München, Paris, Posen, Prag, Rostock, St. Petersburg, Schwerin, Stettin, Straßburg i. E., Wien, Wiesbaden

KUNSTBEILAGEN: Karikaturen von Hans Lindloff: Die zur Disposition gestellten bisherigen Harfenjulen der „Musik“; Getreues Faksimile des neuentdeckten Briefes von Beethoven an den Papierfabrikanten Johann Nepomuk Bierdimpfl; Wolfgang Amadeus Hinterhuber, genannt Vordermaier Typus I, II und IV; Fidi vor dem Rasieren; Fidi nach dem Rasieren; Oskar Fried; Richard Strauß

MUSIKBEILAGE: Die vier Temperamente beim Verlust der Geliebten. Liederreihe von Carl Maria von Weber

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

ANZEIGEN

AN MEIN FEDER-VOLK!

NÄRRISCHE PROKLAMATION S. M. DES ALLERHÖCHSTEN PAPIERKORB-BEHERRSCHERS UND SCHRIFTLEIDERS

BERNHARD I.,

VERKÜNDET VON DERO GETREUEM FASCHINGSREICHSKANZLER

MEPHISTOPHELES

Ich liebe mir den heitern Mann
Am meisten unter meinen Gästen:
Wer sich nicht selbst zum Besten haben kann,
Der ist gewiß nicht von den Besten.

Goethe

Hochwohlgeborene, Wohlgeborene, Geborene und Nochnichtgeborene!

So Ihr mit dem Kiele der Gans annoch die Fluten des Tintenfasses durchfurchet, mit der spitzigen Feder des Stahles dem Männer- und Weibermord obliegt oder gar auf der Massenabschlachtungsmaschine typewritert, Ihr Ritter vom „kritischen" Teil, so viel gefürchtet und so wenig beliebt, seid willkommen in diesen heiligen Hallen, wo man nicht die Rache, wohl aber das Lachen kennt. Mit tausend Freuden begrüßt unser erhabener Herrscher im närrischen elften Jahre seiner chlorreichen Regierung alle Eure leserlichen und unleserlichen Manuskripte, und wenn ihm, dem wunschlos Glücklichen, nur ein einziger Wunsch noch übrig bleibt, so ist es dieser:

Schreibt, schreibt, schreibt!!!!!!

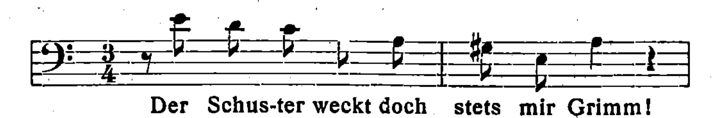
Schreibt noch viel mehr, als bisher!!!!!!!!!!!!!

Ihr ahnt ja nicht, welche Wonnen Eure in jeder Hinsicht kostbaren Berichte ihm verschaffen, mit welchem Heißhunger er an jedem ersten und fünfzehnten des Monats die spannenden Kritiken über das Konzertleben und Opernsterben in Kyritz-Pyritz, über die 25. Auf- und Abführung der „Lästigen Frau" und der „Geschiedenen Witwe" in Altzucker an der Entweder sowie die ein- und ausgehende Darstellung des epochemachenden Stiftungsfestes des tatenfrohen Männergesangvereins „Mir san Mir" in Saufhausen erwartet. Aber weh! regelmäßig enttäuscht Ihr seine aufs höchste gespannten Erwartungen, und sein armer, nie benutzter Rotstift wird blau

und grün vor Ärger, ja wird wohl bald schon jämmerlich an Altersschwäche zugrunde gehen. Exempla docent! Guckt Euch die Umschlagszeichnung der ersten 40 Quartalsbände der „Musik" unter den heutigen Abbildungen an.[1]) Erkennt Ihr in diesen beiden mitleiderregenden, jämmerlichen „Harfenjulen" das holde, wohlgenährte Musenschwesternpaar wieder, dessen zärtlicher Kuß die süße Harmonie zwischen dem Herausgeber und seinen Mitarbeitern einst so sinnig und wahrheitsgetreu symbolisierte? Und wer ist an dieser traurigen, herzzerreißenden Metamorphose Schuld, wenn nicht Ihr? Entkräftet, ausgemergelt, unterernährt stellen sie sich Euren, hoffentlich reuigen, Blicken dar. Glaubt Ihr etwa, S. M. könne sie mit winzigen Artikelchen von 70 bis 80 Druckseiten, worunter höchstens 40 Seiten zehnsystemiger Notenbeispiele, wieder aufpäppeln? Ist ihm mit Miniaturabhandlungen von 100 Druckseiten, die bestenfalls durch sechs Hefte gehen, gedient? Was soll er mit der Besprechung eines Liedes anfangen, die notdürftig zwei Spalten füllt? Musikfestreferenten unter 100000 Silben gewährt S. M. von heute ab grundsätzlich überhaupt keine Audienz mehr. Mit gutem Bedacht läßt der Hofzeichner des Titelblatts zum 11. Jahrgang seinen Arion durch ein Meer von schwarzer Tinte schwimmen. Habt Ihr die zarte Anspielung nicht verstanden? Die Kulturhöhe einer Nation soll sich im Verbrauch von Seife dokumentieren? Lächerlich! Im Massenverbrauch von Tinte dokumentiert sie sich. Warum seid Ihr gerade mit diesem „besonderen Saft" so keusch-zurückhaltend, so unendlich sparsam? Soll die „Musik" wirklich an Auszehrung langsam dahinsiechen? Drei lumpige Druckseiten nur füllt z. B. der Meseritzer Bericht, der würdig wäre, zum Inhalt eines Sonderheftes erhoben zu werden, und statt Eure eigene kernhaft-teutsche Meinung über die jämmerliche Butter- und Käse-Fly des Signor Futschini dem Papier anzuvertrauen, verbergt Ihr sie schamhaft hinter der Meinung der Berliner, die mit angeborener Bescheidenheit ohnedies schon behaupten, alles besser zu wissen, als andere Leute. Wer interessiert sich denn noch in aller Welt für die musikalische Maul- und Klauenseuche in Berlin, München, Hamburg, Dresden, Wien, Paris, New York und ähnlichen Dörfern? Keinen Hund lockt man vom Ofen mit solchen Berichten; aber auf Deine Worte, mein lieber Schmock von Tirschtiegel, lauscht Deutschland — was sage ich: Europa und Umgegend atemlos. Darum, meine Vielgetreuen, nochmals: schreibt riesige Abhandlungen, gigantische Aufsätze, bandwurmartige Essays, kilometerbreite Artikel, schreibt lange Berichte, immer noch längere, schreibt endlose Berichte, und vergeßt mir ja nicht jedes noch so kleine Vettern- und Basenkonzertchen, namentlich dann nicht, wenn die hübsche Sopra- oder Pianistin Euch vorher einen kleinen Privat-Aufmunterungsbesuch gemacht hat. „Voll und ganz für die Gans!" laute

[1]) Siehe den Bilderteil dieses Heftes. Red.

Eure Parole, und Euer erhabener Herrscher wird Euch dann sicher keinen Anlaß mehr geben, Beckmessers Weise zu summen:



Ich verspreche es Euch heute in seinem Namen feierlich: Alles, was Ihr schreibt, wird nicht nur bezahlt, sondern sogar gedruckt werden, und sollte jedes Heft auch zum Umfang eines Bandes Seidlscher „Wagneriana" anschwellen. Das Wohl und Wehe der Leser geht uns über alles, aber wehe dem Leser, dem es bisher zu wohl war! Und nun zieht heim, Liebe und Getreue, und tut, wie ich Euch geheißen, auf daß Ihr bis zum nächsten Fasching ungetrübtes Wohlwollen erntet. In diesem Sinne stimmet ein in den Ruf:



Seine Majestät unser närrischer König Bernhard I.

Hurra! Hurra! Hurra!

INDISKRETIONEN VON UNSEREM REDAKTIONSTISCH

Aus Anlaß des zehnjährigen Bestehens der „Musik“ haben wir aus unserem Leser- und Abonnentenkreise eine geradezu überwältigende Fülle von Zuschriften erhalten. Wir sind an Lob und Anerkennung, besonders auch von Seiten der deutschen Fachpresse, gewöhnt und können eine ganze Portion davon vertragen, aber mit freudigem Stolze sei es gesagt: so etwas ist noch nie dagewesen, solange es Musikzeitungen gibt! Daß unsere Zeitschrift in allen bewohnten und unbewohnten Weltteilen gelesen wird, ist nichts Neues (aus jedem Verlagsprospekt ist das zu ersehen, sowie aus dem heute zur Ausgabe gelangenden „rosenroten Phönix“); daß die musikalische Elite beider Hemisphären zu unseren Abonnenten zählt, haben wir noch niemals abgeleugnet; aber daß eine so erlauchte Gesellschaft von Musikern, Denkern und Dichtern — auch ein gekröntes Haupt findet sich darunter — zu unseren regelmäßigen Lesern gehört, daß die „Musik“ auch im Bereich des Vierdimensionalen so festen Fuß gefaßt hat — das war uns doch einigermaßen überraschend. Es sieht vielleicht wie Überhebung aus, wenn wir im folgenden einige der markantesten Aussprüche und Urteile[1]) veröffentlichen, und die Konkurrenz könnte geneigt sein, an das bekannte Sprichwort vom Eigenlob zu erinnern, aber die „Musik“ steht — das werden uns unsere Leser nach der Lektüre gern bestätigen — in einem derartig guten Geruch, daß das fatale Odeur dagegen nicht aufzukommen vermag. Bezeichnend ist freilich, was uns unsere Druckerei mitteilt, daß der Satz gerade dieses Artikels mit ganz besonderen Schwierigkeiten verknüpft gewesen sei. Die Lettern seien nur mit großer Mühe zur Annahme der schwarzen Farbe zu bewegen gewesen; bei besonders lobenden Stellen sei ein schamhaftes Rot immer wieder zum Vorschein gekommen. Das als angeblich gefühllos verschrieene Metall hat durch sein bescheidenes Verhalten unsere eigenen anfänglichen Empfindungen und Bedenken getreulich widergespiegelt. Etwaige Anfragen, warum wir mit der Bekanntgabe dieser einzigartigen Blütenlese so lange gezögert, seien gleich heute dahin beantwortet, daß die mühevollen Vorarbeiten für das Johann-Nepomuk-Bierdimpfl-Tripelheft unsere ganze Kraft und Zeit in Anspruch nahmen. (Bierdimpfl war bekanntlich der Eigentümer jener Papierfabrik, der Beethoven — durch Kalischers hinterlassene Studien ist dieser wichtige, so vielfach umstrittene Punkt jetzt unumstößlich festgestellt — das Notenpapier für die geplante Oper „Die schöne Melusine“ (nach Grillparzer) lieferte. Die Lieferung fiel so miserabel aus, daß Beethoven den Ballen mit einem

[1]) Die Originale hängen im großen Lichthofe links in der Reklameabteilung unseres Verlags unter Glas und Rahmen zur Einsicht aus.

sacksiedegroben Schreiben[1]) zurückschickte und auf den Plan leider endgültig verzichtete.)

Da gerade vom Großmeister der Symphonie die Rede war, möge er den Reigen eröffnen. In seinem Lapidarstil schreibt er:

... die MUSIK ist höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie ...

Ludwig van Beethoven

Der große Reformator der deutschen Oper meint:

... Ich betrachte die MUSIK ... als eins der größten Mittel, das Herz zu bewegen und Empfindungen zu erregen ...

Christoph Willibald Gluck

In ähnlichem Gedankengang bewegt sich der feinsinnige Schöpfer des „Ardinghello" und der „Hildegard von Hohenthal", wenn er sagt:

... Der Hauptendzweck der MUSIK ist die ... Erregung der Leidenschaften[2]) ...

Wilhelm Heinse

---

[1]) Das Original dieses für Beethoven überaus charakteristischen Schriftstücks war jahrzehntelang verschollen. Thayer, Marx, Nohl, Jahn, Deiters und Kalischer wußten natürlich von seinem Vorhandensein, aber es gelang ihnen trotz aller Bemühungen nicht, das wichtige Dokument aufzutreiben. Auch Hugo Riemann und in jüngster Zeit noch Paul Bekker hatten längst alle Hoffnung aufgegeben. Eine nach Böhmen führende Spur wurde im vergangenen, abnorm heißen Sommer von unserer Redaktion verfolgt. Unser dahin entsandtes Redaktionsmitglied, das sich Pilsen als Standquartier für seine Nachforschungen gewählt hatte, brachte außer einer bedenklichen chronischen Alkoholvergiftung nichts Bestimmtes mit nach Hause. Nun aber ist mit Einem Schlage Licht in die dunkle Angelegenheit gekommen! Vor einigen Wochen tauchte das Original plötzlich in Wiener Friseurkreisen auf und wurde in dankenswerter Weise sofort der Zentralstelle für die Veröffentlichung unbekannter Liebes- und Geschäftsbriefe Beethovens — nämlich der Redaktion der „Musik" — überwiesen. Geheimrat Prof. Dr. François Haby, dessen Gutachten wir einholten, faßt sein Urteil dahin zusammen, daß „die nach meiner makro-mikro-kino-photographisch-chemisch-physikalischen Methode nachgewiesenen, in vertikaler und horizontaler Richtung verlaufenden Fettflecke des Briefes, die auch in einer Berliner Weißen mit Kümmel nicht löslich sind, unzweifelhaft von einer Pomade herrühren, wie sie zu Beethovens Zeit im Gebrauch war ..." Unsere leisen anfänglichen Zweifel wurden durch dieses Gutachten des hervorragenden Fachmannes vollkommen behoben, so daß wir kein Bedenken tragen, das Original des hochbedeutsamen Beethovenschen Dokuments in getreuer Nachbildung unter den Beilagen dieses Heftes zu veröffentlichen. Eine „Übersetzung" erübrigt sich, da der Brief ein wahres kalligraphisches Meisterwerk darstellt. Den schlagendsten Beweis für seine Echtheit bildet natürlich die Bezugnahme auf Haydn und Mozart, die bekanntlich beide auch ihr Notenpapier von Joh. Nep. Bierdimpfl bezogen.

[2]) Anmerkung des Setzers: Na, die Folgen des bekannten Kakophoniker-Artikels im dritten Faschingsheft der „Musik" scheinen Herrn Heinse ja verdammt recht zu geben!

Die hohe ethische Bedeutung unserer Zeitschrift wird in den markigen Worten eines kerndeutschen Mannes gewürdigt:

. . . Die MUSIK ist eine Gabe und Geschenk Gottes, die den Teufel vertreibt und die Leute fröhlich macht, da man dabei allen Zorn, Hoffart und andere Laster vergißt . . .

Martin Luther

Etwas diplomatisch drückt sich der unsterbliche Schöpfer des „Freischütz" aus:

. . . Die MUSIK erweckt unmittelbar nur Gefühle . . .

Carl Maria von Weber

Es muß da unbedingt ein Wort ausgefallen sein, etwa „angenehme". Weber hat sich wohl nur aus dem Grunde, um die Empfindlichkeit seiner englischen Freunde zu schonen, einem Erzeugnis „made in Germany" gegenüber etwas vorsichtig ausgesprochen. Sympathisch berührt das sachliche, von keinem Chauvinismus getrübte Urteil eines Franzosen, der ohne Rücksicht auf die „Entente cordiale" schreibt:

. . . Die MUSIK ist zugleich ein Produkt der Empfindung und des Wissens . . .

Hector Berlioz

Der Schöpfer des „Parsifal" kleidet den Grundgedanken unserer Bestrebungen in die tiefsinnigen Worte:

. . . Ich kann den Geist der MUSIK nicht anders fassen, als in der Liebe . .

Richard Wagner

In seinem edel-pathetischen Stile stellt der Schwiegervater des Bayreuther Meisters die rhetorische Frage:

. . . Was uns ergreift und im hochaufstürmenden Wirbel aller Leidenschaften uns über diese erhebt und der Welt uns entrückend an die Ufer eines schöneren Lebens trägt: — ist es nicht die MUSIK, die vom Urquell alles Gefühles belebte MUSIK? . . .

Franz Liszt

Einen neuen Beweis dafür, wie klar sich der göttliche Amadeus über die Realitäten des Lebens war, bildet die überraschende Sentenz:

. . . Das Notwendigste und Härteste und die Hauptsache in der MUSIK ist das Tempo[1]) . . .

Wolfgang Amadeus Mozart

Doppelt schwer wiegt das folgende Urteil, da es von einem Fachmann auf dem Gebiet des Musikzeitschriftenwesens herrührt und in seiner neidlosen Anerkennung vorbildlich genannt werden kann:

. . . Die MUSIK ist der Ausfluß eines schönen Gemütes . . .

Robert Schumann

---

[1]) Anmerkung des Setzers: Das Eiltempo nämlich, in dem die Hefte der „Musik" hergestellt werden müssen.

Merkwürdiges Verständnis für das Wesen der Aktualität, das ihn zum Reporter für hauptstädtische Sensationsblätter geeignet erscheinen ließe, bekundet der Weise von Königsberg:

... Die MUSIK verlangt öfteren Wechsel und hält die mehrmalige Wiederholung nicht aus, ohne Überdruß zu erzeugen ...

Immanuel Kant

Man halte dagegen den folgenden Ausspruch, der sich auf die Reihe unserer Beethoven- und Wagnerhefte bezieht:

... Gerade die MUSIK leidet und fordert ... am meisten Wiederholung ...

Johann Gottfried Herder

Die vorstehenden Urteile und Äußerungen sind ja durchweg ganz anerkennend; aber schließlich hat jeder unserer Leser schon ungefähr dasselbe gedacht. Den Nagel auf den Kopf dagegen treffen die Zuschriften, die wir nunmehr folgen lassen wollen. Der Olympier von Weimar läßt sich vernehmen:

... Die Würde der Kunst erscheint bei der MUSIK ... am eminentesten ... Sie ist ganz Form und Gehalt und erhöht[1]) und veredelt alles, was sie ausdrückt ...

Johann Wolfgang Goethe

Der gefürchtete schwäbische Ästhetiker und Kritiker Vischer schreibt geradewegs:

... Die MUSIK ist das Ideal selbst ...

Friedrich Theodor Vischer

Ähnlich begeistert äußert sich ein Schweizer Dichter:

... Die MUSIK ist wie ein geistiges, himmlisches Bad; die kranke Seele taucht, sich selbst verlierend [in die Lektüre] und tritt genesen und verklärter wieder hervor ...

Heinrich Zschokke

Der Dichter der „Loreley" verstand bekanntlich auch etwas von Musik und vom Zeitschriftenwesen. Und nun höre man:

... Es hat mit der MUSIK eine wunderliche Bewandtnis; ich möchte sagen: sie ist ein Wunder ...

Heinrich Heine

Wo ist da der lose Spötter zu finden? Ähnelt sein nüchtern-objektives Urteil nicht merkwürdig einem anderen:

... Die MUSIK hat etwas Heiliges ...

Jean Paul

Die Schwierigkeit, ja vielleicht Unmöglichkeit, die Wesensart unserer

---

[1]) Mit Ausnahme des Abonnementspreises. Red.

Zeitschrift mit Worten zu definieren, erhellt deutlich aus den beiden nächsten Zuschriften:

. . . So viel Schönes über die MUSIK gesagt und geschrieben worden ist, ihr eigentliches Wesen aber zu erklären hat bis heute doch noch niemand vermocht — es scheint, als wäre dies unmöglich . . .

Anton Rubinstein

. . . Wie ist doch die MUSIK so etwas höchst Wunderbares, wie wenig vermag doch der Mensch ihre tiefen Geheimnisse zu ergründen! . . .

E. T. A. Hoffmann

Preußen-Deutschland beging im vorigen Monat die Zweihundertjahrfeier Friedrichs des Großen. Könnten wir würdiger unsere Sammlung schließen, als mit dem ehrfurchtsvollen Abdruck eines Ausspruchs desjenigen Mannes, der von seinem großen Ahnherrn auch das umfassende Interesse und das tiefe Verständnis für die Tonkunst überkommen hat?

. . . Die MUSIK erhebt, erleuchtet und formt die Seele . . .

Kaiser Wilhelm II.

„ROSENKAVALIER"-ALPHABET

VOM LUSTIGEN MAXL[1])

Anina intrigiert gemein.
Gefährlich soll das Alter sein!

Das Boudoir ist ein Frauen-Zimmer;
Ein Bett wirkt auf der Bühne immer.

C-dur ist nicht beliebt bei Strauß.
Celesta reißt so manches 'raus.

Der Dalles schafft Ochs trübe Stunden.
Der Dreiklang gilt für überwunden.

Noch eh' es anfängt, hat man raus:
Der Ehemann ist nicht zu Haus!

Herr Fürstner liebt die Tantiemen.
Faninal sollte sich was schämen!

Der Ganzton gilt für alt und schwach.
Die Geigen teilt man achtzehnfach.

Geld-hungrig sind die Notenmaler,
Drum lieben sie die Hofmannsthaler.

Instrumentiert ist's wie noch nie,
Da fehlt nicht 's Tüpferl auf dem i.

Der Kommissar will Ochs entfernen.
Das Komponieren läßt sich lernen.

Der Lerchenauer liebt zu leben.
Lakaien greifen oft daneben!

Musik ist heut nicht immer schön.
Man muß halt mit der Menge gehn.

Der Neger holt das Taschentuch.
Neutöner wirken wie ein Fluch.

---

[1]) Um müßigen Kombinationen den Boden zu entziehen, tun wir hiermit kund und zu wissen, daß Verfasser dieses Beitrags nicht der im Strauß-Alphabet gleichfalls bestens beschlagene Dr. Max Steinitzer ist. Es ist halt ein anderer Maxl. Red.

Viel Gold bringt ein die Operette:
„Oh“, denkt der Strauß, „dös wenn i hätte“!

Mit Pauken schildert man Gefühle.
Oft bleibt das Publikum sehr kühle!

Der Querstand ist kein nobler Stil:
Strauß kümmert solcher Quark nicht viel!

Den Rosenkavalier singt eine Dame.
Reich wird man meistens durch Reklame.

Die Strohwitwe hat immer Glücke.
Strauß schreibt heut nur noch starke Stücke

Tantiemen roll'n in kurzer Frist an.
Für Dilettanten ist der Tristan.

Die Unschuld kann sich sehr erbosen,
Trägt man statt Unter- — Reiterhosen!

Valsacchi hat den Ochs beschuldigt.
Der Venus wird sehr stark gehuldigt.

„Der Zarathustra wirkt nur wenig“ —
Denkt Strauß, „drum werd' ich Walzerkönig.“

Strauß macht uns oft ein X für'n U.
Der eXtra-Zug gehört dazu.

's gibt keinen Ton auf Ypsilon —
Geduld! Paßt auf! Strauß hat ihn schon!

Ein Zavalier ist elegant
Die Zoten wirken oft pikant!

DIE RUNDFRAGE

BLÄTTER AUS DEM TAGE- UND NÄCHTEBUCH DES VERBLICHENEN KOMPONISTEN WOLFGANG AMADEUS HINTERHUBER, GENANNT VORDERMAIER

AUS DEM NACHLASS OHNE VORSCHUSS HERAUSGEGEBEN VON MEPHISTOPHELES

18. Februar 1912.

Heute morgen wachte ich auf und war plötzlich: — — berühmt, wirklich und wahrhaftig: b—e—r—ü—h—m—t!!

Was meine Heptalogie „Die Erschaffung der Welt", deren sieben Partituren stets als Waggonladung von den Theatern zurückgesandt wurden, nicht vermocht hatte, es flog mir im Schlafe zu: ich war unbestreitbar berühmt.

Wie das zuging? Sehr einfach. Der Postbote brachte mir ein Schreiben, in dem drei Universitätsprofessoren neunzehn Fragen mehr oder minder intimen Charakters an mich richteten. Daraus ging unleugbar hervor, wie sehr sich Mit- und Nachwelt nicht nur für mein irdisches, sondern sogar für mein embryonales Dasein interessieren.

Diese von den drei Professoren gesandte Rundfrage diente wissenschaftlichen Zwecken, und obwohl sie an mich die unerhörtesten Zumutungen stellte, wollte ich doch lieber als ein Opfer der Wissenschaft sterben, denn als unberühmter Künstler weiter ein elendes Dasein fristen. Zum mindesten ein ehrender Nekrolog in der „Musik" ist mir ja sicher, und daß dann ein eigenes Festspielhaus für meine Heptalogie gebaut wird, wo von Montag bis Sonntag (für Juden: von Sonntag bis Samstag) „Die Erschaffung der Welt" gespielt wird, dessen bin ich gewiß. — Ohne mich zu waschen oder gar zu frühstücken, begann ich sogleich mit der Beantwortung der 19 Fragen.[1])

1. Frage: Wer von Ihren Eltern, Großeltern (vielleicht auch Urgroßeltern) und sonstigen Verwandten war musikalisch veranlagt und in welchem Grade?

Antwort: Hier meine Ahnentafel:

Isidor Meschugge — Rosalie, geb. Hosenknopf

Ignaz Hinterhuber — Milburgis geb. Käsbohrer — Polycarb Gelbschnabel — Veronica geb. Grünspahn

Simplicius Hinterhuber — Euphrosyne geb. Kaffer — Kasimir Gelbschnabel — Adelgunde geb. Meschugge

Hieronymus Hinterhuber — Eulalia geb. Gelbschnabel

ICH
Wolfgang Amadeus Hinterhuber,
genannt Vordermaier

---

[1]) NB. Sämtliche Fragen sind wörtlich dem Fragebogen der drei Professoren entnommen! Red.

Nach genauem Studium dieser Ahnentafel wird man sehen, von welcher Wichtigkeit es ist, wenn ich feststelle, daß Rosalie Meschugge geb. Hosenknopf, die allerdings nicht meinen arischen Vorfahren angehört, sicherem Vernehmen nach die Maultrommel spielte. Meine übrigen Vorfahren waren unmusikalisch.

2. Wie und seit wann (als Kind) reagieren Sie auf die Klänge der verschiedenen Instrumente (Klavier, Geige, Flöte, Trompete usw., Orchester und Ensemblespiel)? was berichten darüber Ihre Eltern?

Antwort: Meine Eltern berichten, daß ich, als ich 6 Monate und drei Tage alt war, einmal meinem Drang nach Betätigung in den Windeln ungewöhnlich nachgab, als ein vagierender Italiener Ziehharmonika spielte.

3. Wann erwachte in Ihnen der Schaffensgeist (Phantasieren, Schreiben)? Gab dazu der Nachahmungstrieb den Anstoß?

Antwort: Ich konnte natürlich schon schreiben, ehe ich schreiben gelernt hatte. Da ich ein Originalgenie bin, habe ich nie nachgeahmt.

4. Wie definieren Sie Ihre allerersten geschriebenen Kompositionsversuche (als lose Melodieenketten, oder Nachahmung von Musikwerken, die Sie lebhaft ergriffen hatten)?

Antwort: Natürlich als unsterbliche Meisterwerke.

5. Übte auf Sie jede Musik den gleichen Eindruck aus, oder hing das von der besonderen Musikgattung ab (Lied, Tanzmusik, symphonische Musik usw.)?

Antwort: Mit ordinärer Tanzmusik habe ich mich nie abgegeben; nur auf den Höhen der Menschheit bewegte ich mich.

6. Vernahmen Sie die Musik als Ganzes, oder fiel Ihnen irgend ein Bestandteil (Melodie, Rhythmus, Harmonie, Kolorit der Instrumente usw.) besonders auf?

Antwort: Ich lebte stets im Vollen, Ganzen, Schönen.

7. Welche von den gegenwärtigen starken Seiten Ihres Talents (Melodieenführung, Rhythmus, Harmonie, Instrumentation, Form usw.) kamen schon damals zum Vorschein?

Antwort: Ich besitze überhaupt keine schwachen Seiten.

8. Entwickelte sich irgend eine Ihrer starken Seiten später? Im Falle der bejahenden Antwort: haben Sie dieselbe bis zu jener Zeit ganz außer acht gelassen, oder entwickelte sie sich bis dahin nur zögernd und wenig versprechend?

Antwort: Siehe No. 7. Ich habe stets versprochen, etwas Außerordentliches zu werden.

9. Finden Sie diejenigen Ihrer Werke, die Sie unter besonders starker Erregung (Inspiration) skizzierten, besser als die, welche Sie mit Lust, aber in ruhigerem Zustande begannen?

Antwort: Ich finde keines meiner Werke besser; alle sind auf der Höhe der Vollendung.

10. In welchem Verhältnis zueinander steht bei Ihnen die erste in der Inspiration gefaßte Idee und deren Aufzeichnung einerseits und die spätere Ausarbeitung andererseits? a) in bezug auf die Gesamtidee des Werkes, b) in bezug auf die einzelnen Partieen desselben. Ferner in bezug auf die rein innere Ausarbeitung des Werkes und die äußere Fixation des Werkes (z. B. Mozart konnte mehrere Sonaten innerlich ausarbeiten, ohne sie aufzuschreiben; Wagner schrieb fast jedes Motiv sofort in Noten nieder.)

Antwort: Schon mein Name beweist, daß ich Mozart ähnlich bin; solche Stümpereien, wie sie Wagner machte, sind unter meiner Würde.

11. Gehören Sie nach der Art Ihres Schaffens mehr zu dem analytischen oder synthetischen Typus? (Der Analytiker hat in der Regel zuerst eine Gesamtidee des Werkes und findet die Details durch nähere Ausführung und weitere Entwickelung des Hauptgedankens. Umgekehrt geht der Synthetiker von relativ zusammenhängenden Einzelheiten, insbesondere von musikalischen Einfällen aus und schließt diese allmählich zu einem einheitlichen Werke zusammen.)

Antwort: Mein Freund Mephistopheles meint, ich gehöre zum paralytischen Typus — das ist sicher etwas außergewöhnliches, weil Sie es nicht kennen.

12. Schreiben Sie Ihre Werke schnell und leicht oder langsam und schwer? War das bei Ihnen in der Jugendzeit ähnlich, oder finden Sie hier einen Unterschied?

Antwort: Selbstverständlich stets schrecklich leicht.

13. Gingen Ihren tiefsten Werken irgendwelche von Ihnen besonders empfundenen Erlebnisse voran? Nehmen Sie in Ihren Werken auf diese Erlebnisse mehr oder weniger Bezug, insbesondere versuchen Sie das Erlebnis geradezu in dem Werke darzustellen und innerlich zu verarbeiten, — oder haben manche Erlebnisse für Sie nur ganz im allgemeinen eine anregende Wirkung? (Typisch ist für die erstere Art Wagners Tristan und Isolde und die Beziehung zu Frau Wesendonk; für die zweite dagegen Ernsts Elegie und der Tod seiner Braut.)

Antwort: Ich bedarf keiner Inspiration durch banale Liebeserlebnisse, darum ist meine Heptalogie auch bedeutender als der talentlose „Tristan" dieses unfähigen Wagner.

14. Sind gewisse Monate, Jahreszeiten und Tageszeiten Ihrem Schaffen günstig oder ungünstig?

Antwort: Ich komponiere nur in den Monaten ohne „r"; ich bin nämlich als gesinnungstreues Mitglied des „Allgemeinen chinesischen Musikvereins" ein geschworener Feind der Krebse, weil diese Tiere rückwärts gehen.

15. Wenden Sie Ihr nationales Element bewußt in Ihren Werken an? Lehnen Sie sich in der Wahl melodiöser und rhythmischer Elemente an die nationale Tradition oder an volkstümliche Weisen? Ist die Wahl Ihrer Werke (Lieder, Tänze, Tondichtungen usw.) durch nationale Tradition beeinflußt? Bevorzugen Sie in der Wahl der Texte (bei Liedern, Opern, Operetten usw.) nationale Stoffe?

Antwort: Das Weltgenie steht über den Nationen.

16. Beruht das nationale Element wesentlich darauf, daß Sie einer bestimmten Nation angehören, oder fügen Sie sich dem nationalen Charakter der Musik einer andern Nation (wie Brahms und die ungarische Musik)?

Antwort: Siehe No. 15.

17. Finden Sie in Ihren Werken irgendwelche unbewußten Spuren Ihrer nationalen Eigenart?

Antwort: Siehe No. 15.

18. Scheinen Ihnen Ihre Werke in irgend einer Beziehung der Natur und der Kultur Ihrer Heimat zu entsprechen?

Antwort: Siehe No. 15.

Soweit hatte mir die Beantwortung der Fragen keine Schwierigkeit gemacht. Nun aber drohte die 19. Frage[1]):

19. Nehmen Sie bei Ihrem Komponieren wie beim Vortrag von Musikstücken eine Körperhaltung an, die einem der drei Rutz'schen musikalischen Typen (oder einer der Unterarten eines Typus) entspricht?

Nach den eingehenden Untersuchungen von Rutz ist ein solcher Typus des seelischen Fühlens nicht nur den einzelnen Tonsetzern, sondern sogar den Völkern eigen. Der Typus ist geradezu national, während die Unterarten international sind. (Das erstere gilt natürlich für die breiten Massen, nicht aber für die schaffenden Künstler.) Rutz unterscheidet die folgenden Typen: den italienischen, den deutschen und den französischen, von denen jeder in zwei Unterarten zerfällt: in die warme und kalte Art.

Sehr häufig beobachten wir, wie das schon die alten Griechen und Römer getan haben, daß eine Gemütsbewegung, Erwartung, Angst u. a. Affekte sich in der Unterleibsgegend bemerkbar machen. Wir wissen, daß bei gewissen Gefühlszuständen uns der Atem sozusagen knapp wird, während sich bei anderen die Lungen weiten. Jeder Mensch stellt seit seinen Kinderjahren seine Rumpfmuskeln in einer bestimmten Weise unter den Einfluß einer ganz bestimmten seelischen Eigenart ein. Aus diesen Gründen werden die Typen mit Sicherheit und Genauigkeit nach der Körperhaltung beschrieben. Wir wollen sie kurz erläutern:

Der erste dunkle und weiche Typus (der italienische): der Unterleib wird wagerecht nach vorne geschoben[2]). Der Atem muß infolgedessen ganz tief genommen werden; der Klang der Stimme ist dunkel wie verschleiert, und zugleich sehr weich; die Kehle steht sehr tief, man hat im Mund die Empfindung des Schlaffen, Weichen. Was das Seelische betrifft, so ist dieser Klang nebst der Haltung der Ausdruck eines zur Hitze und Milde neigenden Gefühlslebens, das selbst in einer „wärmeren“ und „kälteren“ Art existiert.

Bei kaltem Ton ist die Form des Stimmklanges in der höheren Lage des Stimmumfangs rund, bei der tieferen Lage desselben Umfangs breit.

Bei warmem Tone dagegen ist die Form des Stimmklanges in der höheren Lage breit, in der tieferen Lage rund. Um diese zwei Arten willkürlich anzunehmen, verfahre man nach folgenden Anweisungen: man schiebe den Unterleib, wie oben beschrieben, wagerecht nach vorne und behalte diese starke Vorwölbung bei, dann ziehe man die zwei Stellen des sogenannten geraden Bauchmuskels (musculus rectus) in ungefährer Höhe des Nabels rechts und links nach dem Innern des Körpers (harter Ton). Beim weichen Ton werden die anderen weiter rechts und weiter links liegenden Stellen nach innen gezogen; diese Stellen liegen ungefähr da, wo rechts und links vom geraden Bauchmuskel gegen die Hüften sich bei jedem Körper je eine leichte Mulde befindet.

Um diese keineswegs leicht verständliche Anweisung deutlicher zu machen, ersuchen wir Sie, ein paar von Ihren besten Werken (oder deren Teile) am Klavier vorzutragen, vorzusingen oder schließlich mit Hingabe für sich vorzulesen. Sind Sie von dieser Musik ergriffen, so beachten Sie, ob Ihr Unterleib in der oben beschriebenen Lage, oder in einer anderen, die wir sogleich besprechen werden, bleibt. Damit wird das Gewünschte erlangt, weil das gefühlserfüllte Rezepieren eines Tonstückes bei dem Künstler dieselbe Körperhaltung voraussetzt, die sein Schaffen

[1]) Es sei nochmals ausdrücklich betont, daß sämtliche Fragen wörtlich dem Fragebogen der drei Professoren entnommen sind! Red.

[2]) Siehe den Bilderteil dieses Heftes. Red.

begleitet hat. Wir fügen noch Beispiele von populärsten Tonwerken hinzu. Reproduzieren Sie solche mit hingebender Einfühlung, so erfahren Sie die erläuterten Muskellagen: kalte Art: Leoncavallo's Bajazzo, Mozarts und Schuberts sämtliche Werke; warme Art: Foresi's Santa Lucia, Haydn's Die sieben Worte, Jahreszeiten, Schöpfung (wohl sämtliche Werke).

Der zweite helle und weiche Typus (der deutsche): die Unterleibsmuskeln werden oberhalb der Hüften wagerecht nach rückwärts geschoben und die Brust vorgewölbt.[1]) Der Stimmklang ist sehr hell, klar und obendrein weich; die Kehle steht sehr hoch, man hat die Empfindung größter Leichtigkeit und Freiheit in Kehle und Mund. Die warme und kalte Art wird genau so herbeigeführt wie bei dem ersten Typus.

Beispiele: Kalte Art: Beethovens Klaviersonaten: op. 13, 27 No. 2, 31 No. 3, 57; Symphonieen No. 1, 7, 9; Brahms' sämtliche Werke.

Weiche Art: R. Strauß' Elektra, Salome, Lieder; Griegs Lieder.

Der dritte helle und harte Typus (der französische) hat von vornherein zwei Arten:

a) man schiebe die Muskeln von den Seiten des Rumpfes vorne an den Hüftknochen vorbei schräg nach vorwärts abwärts. Es entsteht durch diese Bewegung eine Art Versteifung, Verklammerung der unteren Hälfte der Bauchwand. Der Atem wird hoch genommen. Diese Art wird zum kalten Ton dadurch, daß man den Körper bei den näheren Stellen (vgl. den ersten Typus) rechts und links vom geraden Bauchmuskel nach außen hinauswölbt.

b) die andere Art des dritten Typus: man schiebe die Muskeln von den Seiten des Rumpfes schräg nach rückwärts abwärts, hinter den Hüftknochen vorbei. Der Atem wird tief genommen. Diese Art wird zum warmen Ton dadurch, daß man, genau wie bei der anderen Art des dritten Typus, die hingewiesenen Stellen rechts und links vom Bauchmuskel nach außen hinauswölbt. Der Stimmklang ist bei beiden Arten, ob warme Art oder kalte, hell und metallisch hart. Beispiele: kalte Art: R. Wagners Meistersinger, Lohengrin, Ring des Nibelungen. Weiche Art: Gounod's Margarethe, Mendelssohns Lieder, Bachs sämtliche Werke.

Der vierte dunkle und harte, bis jetzt in seiner reinen Gestalt noch nicht gefundene Typus scheint unter Umständen in zwei Arten vorzukommen:

a) man schiebe die Muskeln von den Seiten des Rumpfes schräg nach vorwärts aufwärts. Der Atem wird hoch genommen. Verbunden mit dem Herauswölben derselben Stellen (vgl. oben) des Bauchmuskels wird diese Muskeleinstellung die kalte Art.

b) man schiebe die Muskeln von den Seiten des Rumpfes rückwärts aufwärts. Der Atem wird tief genommen. Verbunden mit dem Herauswölben der erwähnten Stellen des Bauchmuskels wird diese Muskeleinstellung die warme Art.

Ausführlicheres darüber finden Sie im Handbuch zu dieser Typenlehre von Dr. Ottmar Rutz: Sprache, Gesang und Körperhaltung, München, O. Beck, 1911.

O, mir wird ganz wirr im Kopf. Wäre es nicht schrecklich, wenn die Nachwelt nicht erführe, ob ich der „warmen" oder „kalten" Art angehöre? O weh! mir wird dabei bald kalt, bald warm. Allerdings machen sich Gemütsbewegungen bei mir auch in der „Unterleibsgegend" bemerkbar, manchmal sogar tonal, aber nicht immer gerade musikalisch. Also probieren wir mal: Unterleib wagerecht nach vorne, diese starke Vorwölbung beibehalten, ziehe die zwei Stellen des sogenannten geraden Bauchmuskels in

[1]) Siehe den Bilderteil dieses Heftes. Red.

ungefährer Höhe des Nabels rechts und links nach dem Innern des Körpers — plumps, da liege ich unterm Klavier, ohne zu wissen, ob ich nun den harten oder weichen Ton habe. Jedenfalls hab ich einen harten Schädel, sonst hätt' ich ihn mir bei dem Experiment eingerannt.

Weiter! Ha, da sehe ich, der vierte dunkle und harte, bis jetzt in seiner reinen Gestalt noch nicht gefundene Typ, das bin ich.

Ich! Ich! Ich!

Muskeln von den Seiten des Rumpfes schräg nach vorwärts aufwärts. Ha! He! Hi! Ho! Hu! Herauswölben des Bauchmuskels! Kalte Art! Hihihihi! Ich, Wolfgang Amadeus, wissenschaftliches Welterlösungsgenie! Traradata! Bauchmuskelorakel hoch! Juchhei! Heureka! Ich schnappe über!!!!!!![1])

Nachschrift des Herausgebers:

Leider ist mein armer Freund wirklich übergeschnappt nach Entdeckung der eminenten Tatsache, daß er der kalten Art des vierten Typus angehört. Er vollführte solange Bauchmuskeltänze à la Rutz, bis ihn die Sanitätskolonne ins Irrenhaus brachte. Dort klärte es sich auf, warum mein armer Freund verrückt geworden war; die Abstammung von der Familie Meschugge scheint auch noch mitgewirkt zu haben. Herr Dr. Rutz war tief ergriffen, als ich ihm mitteilte, auf welche Weise das endlich entdeckte Exemplar des vierten Typus kalter Art zugrunde ging. Er telegraphierte mir: „Bitte Leiche in Spiritus setzen, bis ich eintreffe", doch konnte ich seinen Wunsch leider nicht erfüllen. Wolfgang Amadeus Vordermaier war schon den läuternden Flammen übergeben, noch ehe Rutz eintraf. Auf seiner Urne steht:

„Er starb im Dienste der Wissenschaft.
Friede seiner Asche."

[1]) Siehe den Bilderteil dieses Heftes. Red.

LEUTCHEN, DIE MAN SO KENNEN LERNT

VON KARL ETTLINGER-MÜNCHEN

Die Frau Kommerzienrat X. sehe ich in jeder Hoftheaterpremiere. Sie hat eine Loge im ersten Rang abonniert. Eine herrliche Loge: man sieht die Bühne sehr schlecht, aber man wird sehr gut gesehen. Die musikalische Begabung ist in ihrer Familie angeblich erblich. Das fünfjährige Töchterchen der Frau Kommerzienrat nimmt bereits Klavierunterricht. An einem echten Bechsteinflügel. Er hat 12000 Mk. gekostet. Im Musikzimmer hängt eine „Heilige Cäcilie“. 26000 Mk. (ohne Rahmen). Über die Türe ist ein Spruch gemalt: „Die Musik ist die Königin der Künste. Unendlichen Reichtum schenkt sie den Sterblichen.“ — Und was ich noch sagen wollte: Der Klavierlehrer, der der Kleinen Unterricht erteilt, bekommt für die Stunde 75 Pfennig Honorar.

Neulich stritt ich mich mit einem Münchener Musikkritiker. Er ist wütender Neutöner, ich bin in musikalischen Dingen konservativer gesinnt. Nachdem wir uns zwei Stunden Grobheiten gesagt hatten, beendete er die Debatte mit den Worten: „Nun ja, Mozart war ein ganz begabter Musiker, aber Wagner tut mehr für den Fremdenverkehr.“

Der Chorsänger und Statist Y. — eine Stütze unseres Hoftheaterchores — ist gewiß nicht eitel. Er gibt offen zu, daß Caruso eine bessere Stimme hat. Aber auch nur Caruso. Vorgestern feierte Y. sein zehnjähriges Künstlerjubiläum. Er schickte mir einige Photographieen von sich mit eigenhändiger Unterschrift. Photographieen in seinen vier Glanzrollen: 1. als Bär im „Siegfried“, 2. als „Chor hinter der Szene“ in „Mignon“, 3. als Wildschwein im „Freischütz“, 4. als linkes Drachenbein im „Siegfried“. — Besonders in der letzten Maske ist er kaum wiederzuerkennen.

Bei dem großen Variétéagenten Sardelli geht es immer interessant zu. Kürzlich prüfte er wieder einen jungen Mann auf seine Begabung, der absolut als Komiker zum Variété gehen wollte. Schließlich sagte er: „Kunstpfeifen können Sie, tanzen können Sie, ein guter Akrobat sind

Sie — aber Sie haben keine Stimme! Gar keine Stimme! Beim Variété kann ich Sie nicht als Komiker brauchen — aber wissen S' was: werden S' Operettentenor!“

Das Fräulein Lizzi schwärmt für Wagner. (Für Richard.) In ihrem Zimmer hängen Stahlstiche mit Szenen aus Wagnerschen Werken. Ihr Tintenfaß ist ein Lohengrinschwan aus Zinn, und auf dem Löscher schmiedet Siegfried Nothung. Das Schiff des Fliegenden Holländers prunkt als Bowle auf dem Tisch, und auf dem Kohlenkasten steht: „Ehrt eure deutschen Meister!“ Auf dem Kopfkissen der Chaiselongue stirbt Isolde anhaltend den Liebestod, und als Tischglocke hängt Parsifal, der reine Tor, an einem Strick vom Plafond herab. Ferner nennt Fräulein Lizzi sämtliche Wagner-Klavierauszüge ihr eigen, und noch eigens ein Potpourri aus der „Walküre“, mittelschwer, ohne Oktavenspannung. Ich erwähne das alles nur, weil Fräulein Lizzi immer behauptet, ich verstünde nichts von Wagner, und ich wäre noch nicht in den Geist Richard Wagners eingedrungen.

Angelika N., das reizende Wunderkind, ist in der Tat ein außergewöhnliches Geschöpfchen. Zwölf Jahre ist sie laut Konzertprogramm. Aber sie spielt schon wie ein Erwachsenes. Sie ist recht kräftig entwickelt für ihr Alter. Als sie vor fünf Jahren konzertierte, sagte ich schon: „Für eine Zwölfjährige recht stark!“ Eigentlich sieht es schon ein bißchen indezent aus, wenn sie in ihrem kurzen Röckchen am Klavier sitzt. Bei ihrem gestrigen Konzert fiel mir auf, daß Angelika arg zerstreut war. Sie kam in der Fuge über b—a—c—h dreimal in das Chopin'sche e-moll Konzert. Zum Glück merkten es die anwesenden Musikkritiker nicht.

— „Was hat die Kleine denn?“ fragte ich in der Pause den Impresario.

— „Ach, sie ist heute so freudig erregt. Ganz aus dem Häuschen ist sie heute vor Vergnügen!“

— „Hat ihr jemand eine Puppe geschenkt?“ forschte ich weiter.

— „Das nicht,“ belehrte mich der Impresario. Und nachdem er sich meiner Diskretion versichert hatte, fuhr er fort: „Aber sie hat vorhin eine Depesche bekommen, daß sie Großmutter geworden ist!“

Einer der bemitleidenswertesten Menschen, die ich kenne, ist der arme Theodor L. Die Musik hat ihn ruiniert. Sein Vater wollte einen Violinvirtuosen aus ihm machen und schickte ihn aufs Konservatorium nach Leipzig. Aber gleich am zweiten Tag nach seiner Ankunft in Leipzig versetzte er seine Violine. Da verstieß und enterbte ihn sein Vater. Nun lieh er sich ein Klavier, inserierte, er sei Gesanglehrer, und lebte einige Jahre ganz gut von Stimmprüfungen. Er erklärte allen Leuten, sie hätten kein Talent, und ließ sich zehn Mark für den Zeitverlust bezahlen. Von Zeit zu Zeit setzte er in die Zeitungen, sein Schüler Soundso hätte am Hoftheater in Hinkelsnest mit glänzendem Erfolg den Troubadour gesungen. Eines Tages aber holte der Klavierverleiher das Klavier ab, kurz bevor Theodor das Jubiläum der fünfzigsten nicht bezahlten Rate feiern konnte, und Theodor war wieder brotlos. Da beschloß er, Musikkritiker zu werden. Weil aber die Konzerte stets bis zu zwanzig Pfennig Garderobegeld kosten, betrat er nie einen Konzertsaal und ersparte sich auf diese Art manche Erkältung. Plötzlich jedoch verlangte die Staatsbibliothek von ihm den entliehenen Kretzschmarschen „Führer durch den Konzertsaal" zurück und machte ihm so das weitere Kritisieren unmöglich. Nun stahl Theodor eine Drehorgel und machte sich selbständig. Und nun traf ihn ein gräßlicher Unglücksfall: er verlor das Gehör! Er wurde taub und hörte nicht mehr, wenn ihm die Leute Geldstücke herunterwarfen. Jeder andere wäre verzweifelt. Aber Theodor verstand es, gerade aus seiner Taubheit ein Geschäft zu machen: er besuchte jeden Klavierabend und ließ sich dafür von den Konzertgebern, die froh waren, einen Stuhl besetzt zu haben, drei Mark bezahlen. Fünf Jahre schlug er sich redlich so durch. Da geschah das Allerschlimmste, das Fürchterlichste, Entsetzlichste: er wurde wieder hörend, und nun hielt er die Klavierabende nicht mehr aus.

Was nun aus Theodor werden soll, — ich weiß es nicht. Jedenfalls empfehle ich ihn der Mildtätigkeit glücklicherer Kollegen. Der Ärmste ist ein Opfer der Kunst.

AN DIE MUSIK

FREI NACH SCHUBERT

VON BRUNO WOLFGANG-WIEN

Du holde Kunst, wie viele trübe Stunden
Hast du mir schon bereitet für und für.
Wenn du nicht wärst, wär nimmermehr erfunden
Der schrecklichste der Schrecken, das Klavier.

Ach, sechs Klaviere grenzen an mein Zimmer,
Denn musikalisch ist das ganze Haus,
Und alle sechs Klaviere spielen immer
Gleichzeitig Lehar, Brahms und Richard Strauß.

Doch auch in meinen eigenen vier Wänden
Dringt die Musikpest unaufhaltsam vor.
Die Kinder spielen fleißig zu vier Händen
Und kränken tief das väterliche Ohr.

Auch meine Frau, ansonsten ganz verständig,
Geradezu ein Engel, zart und fein,
Sie spielt die Geige — aber ach, elendig,
Mit viel Gemüt, und meistens nicht ganz rein.

Dies alles wächst in Riesen-Dimensionen,
Sobald der warme Frühling wiederkehrt.
Da machen alle Leute, die rings wohnen,
Die Fenster auf, daß man sie besser hört.

Eintönig rieseln Skalen auf und nieder,
Czerny's Etüden perlen streng im Takt.
Auch „Kommt ein Vöglein“ hör ich öfters wieder,
Ein Mädchen spielt es oft und abgehackt.

Andächtig jodelt ein Rabbiner ferne:
Ololoiloi — gestört von wüstem Schrei'n.
Denn seine Nachbarn haben ihn nicht gerne
Und ärgern ihn. Das dauert bis halb neun.

Des Abends aber kommt des Tages Krone:
Zwei Fenster öffnen sich und drohend sehn
Die Messingtrichter zweier Grammophone
Auf alle Leute, die vorübergehn.

Erst meckert eins, dann meckert auch das zweite.
Und schließlich ist der Künstlerneid erwacht.
Gleichzeitig meckern sie in wildem Streite.
Das dauert manchmal bis um Mitternacht.

Daß die Musik mir auch des Nachts nicht fehle,
Ist im Parterre ein Gasthaus unter mir.
Dort singt der Sängerklub: „Die Männerkehle“,
Und wenn er nicht singt, tanzt man zum Klavier.

Ich grolle nicht. Ich trage dieses Leben.
Das Schicksal brummt im tiefsten Kontrabaß:
Nicht einmal Jagow kann dir Hilfe geben.
Für die Musik gibt's keinen Schieß-Erlaß.

Du holde Kunst, wie viele böse Stunden
Hast du mir schon bereitet für und für.
Dir ist mein Ohr für allezeit „verbunden“,
Ich dank dir nicht; ich hasse dir.

Ich
Blase
Die Flöte.
Ein Frosch im Grase,
Im Schloßteich eine Kröte,
(Tenor und Baß) begleiten mich.
Frau Nachtigall, die eng're Konkurrenz,
Verstummt, wenn leuchtend Triller und Kadenz
Aus meinem Rohre wie Raketen aus der Nacht
Der Parkalleen steigen. Mondbeglänzt, in stiller Pracht
Ragt über schwarze Wipfel, weiß, das alte Schloß empor.
Hier wohnt sie, die mein töricht Herz sich hoffnungslos erkor
Und deren Schönheit selbst die unerlaubte Länge
Der allerlängsten meiner Zeilen nicht genug besänge.
Ich sah sie einmal nur, bei Tag, von Fern, auf dem Altan,
Nur einmal, und ich weiß, ich seh' sie niemals wieder,
Niemals! . . . Was regt sich dort? O holder Wahn!
Nein, Wirklichkeit! Sie ist's! Sie beugt sich nieder,
Späht in die schwarze Tiefe vom Balkone,
Lauscht meiner letzten kühnen Phrase und
„Wer singt mir mit so süßem Tone?"
Haucht in die Nacht hinaus ihr Mund.
Ich hör's, erblaß', erröte,
Steh' auf vom Grase
Und zeige mich.
„Die Flöte
Blase
Ich."

Sie
Haucht:
„O, komm!
Ich hörte nie
Ein Lied so sanft und fromm.
Die zarte Frauenseele braucht
Bisweilen so verschämte Huldigungen.
Du hast dich mir zu tiefst ins Herz gesungen.
Ich liebe deine Flöte. Komm herauf zu mir.“
Ich klettre todesmutig aufwärts am Spalier,
Umfange, die sich mir im Arme prächtig bäumt,
Und schlürfe andachtsvoll das unverhofft vergönnte,
Das märchenhafte Glück der Stunde, die ich nie erträumt
Und deren Wonne nicht der längste Vers erschöpfen könnte.
Am nächsten Morgen ruft mich Bayreuth fort, die Weihestätte
Der deutschen Kunst. Ich eile hin, ich kehre spät zurück,
Zu spät: Im Parke mit den Fröschen um die Wette
Quakt ein verliebter Fagottist sein schönstes Stück.
Und sie steht droben — schändliches Komplott! —
Und haucht: „Wie schön! Ich liebe den Fagott.
Die süße Flöte ist mir allzufromm und
Sanft, doch steckt ein starrer Wille
In deinem Rohr. So fühlt' ich's nie:
Des Weibes Sehnsucht schreit
Nach Männlichkeit.
O, komm und
Stille
Sie.“

FIDI ÜBER RICHARD VOR UND NACH DEM RASIEREN

ZWEI INTERVIEWS, MITGETEILT VON MEPHISTOPHELES

Siegfried, der teutsche Jüngling, den man in den Mauern jenes Hauses, wo mehr „Wahn“ als „Fried“ herrscht, mit dem süßen Kosenamen „Fidi“ belegt, hat aus seinem Herzen keine Mördergrube gemacht und seinen idealen Standpunkt gegenüber den Werken des Mannes gewahrt, der nicht nur besser komponiert als er, sondern auch (leider, leider) immer noch mehr Erfolg mit seinen Opern hat als sämtliche Werke vom „Bärenhäuter“ an abwärts. Ein lautes Rauschen ging durch den deutschen Blätterwald; einige Leute waren aufs tiefste entrüstet, andere wieder meinten, ganz so unrecht habe Fidi nicht gehabt, alle aber lauschten ehrfurchtsvoll, ob Fidi die Nachricht von jenem unerhörten Interview bestätigen oder dementieren werde. Und also sprach Fidi:

1. Ich habe die Werke von Richard Strauß nicht gehört.
2. Ich war ja gar nicht rasiert, als ich interviewt wurde.

Über den ersten Punkt dieser Äußerung können wir ruhig hinweggehen, denn kein Mensch in Deutschland wird es Fidi glauben, daß die Unkenntnis eines Werkes ein Hinderungsgrund ist, darüber zu schimpfen. Ein Blick in unsere gelesensten Tageszeitungen und Fachblätter beweist das genaue Gegenteil. Dieses Bekenntnis also imponiert niemandem und ist, mit Verlaub zu sagen, eine faule Ausrede. Desto ernsthafter muß jedoch der zweite Punkt genommen werden. Ist es überhaupt schon einmal wissenschaftlich untersucht worden, welchen Einfluß das Rasieren auf das Gemütsleben eines Musikers ausübt? Sicherlich werden durch Seife und Messer nicht nur die leiblichen, sondern auch — sozusagen — die geistigen Stoppeln vom Haupte eines Denkers entfernt, sodaß sich der vorher verdrießlich-pessimistische Mensch nach dem Rasieren in einen heiter-optimistischen verwandelt. Gut verbürgten Nachrichten zufolge soll deshalb Schopenhauer stets seine Werke in unrasiertem Zustand geschrieben haben, damit er ja nicht in Versuchung kam, einmal weniger pessimistisch zu denken. Nun erst verstehen wir auch die Glorifizierung Figaros durch den ewig-heitern Mozart recht. Der göttliche Wolfgang Amadeus wußte, daß er ohne den Barbier nur ein elender Stümper geblieben wäre und seine herrlichsten Melodieen ihm erst durch dessen göttliches Messer entlockt wurden. „Eviva il coltello!“ mochte er täglich rufen, aber in ganz anderem Sinne als die Kastraten-wütigen Italiener. Um noch weitere Beispiele aus der Musikgeschichte anzuführen: was wäre Rossini ohne den „Barbier“, was Peter Cornelius? Unberühmte, längst vergessene Musiker, die lediglich einem Bartkünstler ihre Unsterblichkeit zu verdanken haben.

Nachdem ich so eingehende historisch-psychologische Studien über den Einfluß des Rasierens auf die menschliche Denktätigkeit gemacht hatte, fuhr ich nach Bayreuth, um weitere Belege für die Richtigkeit meiner Theorie zu erhalten. Zunächst hatte ich festzustellen, ob sich Fidi am Ende nicht selbst rasiert, denn dann wäre es sehr schwer gewesen, die richtige Stunde für das Interview herauszufinden. Meine wissenschaftliche Rundfrage ergab jedoch, daß Fidi sich punkt 9 Uhr vormittags von seinem Leib- und Hoffriseur Tristanus rasieren läßt, und nach einem fürstlichen Trinkgeld gelang es mir, mit diesem charmanten Jüngling ein Abkommen zu treffen, so daß ich unmittelbar nach dem feierlichen Akte Zutritt zu Fidi erhalten sollte, wo also seinem rasierten Haupte die Gedanken gewissermaßen wie Athene dem Haupte des Zeus entspringen mußten. Und meine Hoffnung betrog mich nicht. Punkt 9¼ Uhr empfing mich der Meister zu einem rasierten Interview aufs freundlichste, und meine Theorie wurde aufs herrlichste bestätigt. Damit nun auch die verehrlichen Leser in der Lage sind, festzustellen, wie sehr das Rasieren die Anschauungen selbst eines so bedeutenden Kopfes wie Fidi beeinflussen kann, stelle ich das unrasierte Interview wörtlich[1]) neben das rasierte. Der Unterschied ist wirklich verblüffend.[2])

Vor dem Rasieren:

„Es ist tieftraurig, daß der ‚Parsifal' nun bald den Theatern erreichbar sein wird, die durch die unheilschwangeren Werke von Richard Strauß verunreinigt sind, den Brettern, über die die ekelhafte Salome gegangen ist, und die Elektra, die man nicht anders nennen kann als eine Verhöhnung des Sophokles, eine Profanation des gesamten Klassizismus."

„Mein Vater würde sich im Grabe umdrehn, wenn er von dem Niedergang der Musik erfahren könnte, die in den Opern eines Richard Strauß zum Ausdruck kommt. Kann das Kunst sein, was Strauß seinem Publikum bietet? Ist es Aufgabe der Kunst,

Nach dem Rasieren:

„Ich bin glücklich, daß wir nun bald einmal den langweiligen ‚Parsifal' loswerden und somit das Festspielhaus endlich zu einer Stätte wahrer dramatischer Kunst erheben können. Mama bereitet schon eine Inszenierung der ‚Salome' vor, in der Isadora Duncan tanzt, und ich freue mich herzlich, endlich einmal zeigen zu können, daß ich der beste ‚Elektra-Dirigent' der Gegenwart bin."

„Wie schade, daß Papa nicht mehr diese herrlichen Kunstwerke erlebt hat. Ach, wie hätte er sich gefreut! Ist nicht Salome noch eine Steigerung der Isolde, Elektra eine Verklärung Brünnhildens und die Feldmarschallin geradezu ein weiblicher ‚Hans Sachs,

[1]) Vgl. „Der Turm", Berlin, 16. Oktober 1911, No. 4.

[2]) Gerade so, wie der Unterschied der Gesichtszüge Fidis auf den beiden authentischen Porträts unter den Beilagen dieses Heftes! Red.

die bösesten Neigungen der Menschen, ihren Hang zur Sinnlichkeit, zur Lüsternheit auszubeuten? Seit wann ist Kunst identisch mit Schmutz? Ist es nicht vielmehr Sache des Künstlers, zu veredeln, über den Alltag zu erheben?"

in höchster Potenz? Könnte der durch die Operette völlig verdorbene Walzer eine bessere Veredelung erfahren als im ‚Rosenkavalier'?"

„Salome, Elektra und der jämmerliche Rosenkavalier können unmöglich etwas anderes sein als Augenblickssensationen, Momenterfolge, Eintagsfliegen. Kaum etwas anderes als eine große Geldschneiderei. Der Komponist spekuliert auf die unlautersten, niedersten Triebe seiner Zuhörer, nutzt sie aus, um Geld zu machen. In seinen Mozartheften spricht Prof. Rudolph Genée sehr richtig von den unkünstlerischen Trieben und der Unmusik mancher Komponisten, womit er natürlich zuerst Richard Strauß treffen will. Mit einer wahrhaft entzückenden Ironie spricht Genée von Strauß, der in seiner bekannten kapellmeisterlichen Bescheidenheit sich selbst einen Platz neben den größten Tonkünstlern aller Zeiten anweist — neben Beethoven, Haydn, Mozart."

„Salome, Elektra und der entzückende Rosenkavalier sind zweifellos Ewigkeitswerke, die zwar zu Lebzeiten ihres Schöpfers nichts einbringen, aber den Sohn des Komponisten sicher einmal zum reichen Mann machen werden. (Ich finde das vom Standpunkt des Sohnes aus recht angenehm.) Wenn Strauß überhaupt jemals spekuliert hat, dann tat er das lieber an der Börse mit sichereren Werten, als mit seinen Werken, die ganz unsichere Kapitalsanlagen sind. Strauß gehört nicht neben Beethoven, Haydn und Mozart, er gehört vielmehr über sie."

„Noch ist nicht alles gesunde Empfinden in der deutschen Volksseele erstorben. Die Sonne der wahren Kunst kann doch nicht ewig durch schlechte, ungesunde Dünste verdunkelt werden. Ein bißchen Zugluft braucht man nur herzustellen — und die Miasmen, die aus einer gewissen Richtung der Literatur, der Malerei und aus der Tonkunst von Rich. Strauß aufsteigen, entweichen."

„Endlich ist die durch meinen Vater völlig verdorbene deutsche Volksseele wieder gesundet. Die schlechten, ungesunden Dünste aus Nifelheim sind jetzt durch die Sonne der wahren Kunst oder vielleicht auch auf elektrischem Wege vertrieben worden. Die Miasmen des Venusberges sind endlich durch die Zugluft, die die Zugkraft der Straußschen Werke mit sich brachte, unschädlich gemacht worden."

„Es ist schier nicht zu glauben, daß Strauß es wagt, das sogenannte Schmieren einzuführen. Da fahren die Violinbogen umgekehrt — mit der Holzseite — über die armen Saiten, um Geräusche hervorzubringen, schauerliche Geräusche. Das nenne ich nicht Musik, sondern Auswürfe von Malaria und Fieberphantasie."

„Die gewaltige Steigerung der Orchestertechnik bei Strauß ist bewundernswert. Was man früher noch als Geräusch bezeichnete, ist durch ihn zu höchstem poetischem Ausdruck erhoben worden. Er weiß in ‚Tod und Verklärung' meisterhaft die Fieberphantasieen zu schildern und malerisch (nicht malarisch) darzustellen."

„Seine Musik ist eine spekulative Versündigung an der Menschheit. Lebte mein Vater noch, so würde er mit seiner Donnerstimme gegen diese Verirrung losfahren, gegen diese Verfinsterung des Idealen. Es muß auch gemeine Texte, gemeine Musik geben — für Menschen, die das brauchen. Aber die Halbwelt bleibe doch gefälligst unter sich, und man wage es doch nicht, auf einen anständigen Tisch Gerichte zu bringen, die von Bazillen wimmeln, Gift allerschlimmster Art."

„Seine Musik ist die Erlösung der Menschheit. Mein Vater würde, lebte er noch, mich zugunsten Richards enterben und gleich Wotan diesem wahren neuen Siegfried weichen. Es muß ja leider auch Wagner- (Richard-Wagner- und Siegfried-Wagner-)Musik geben, für Menschen, die das brauchen. Schon mein Vater war ein alter Giftmischer, und über das, was ich von ihm als Mitgift erhielt, will ich lieber gar nicht reden."

„Wir in Bayreuth halten fest am Ideal — Gott seis gedankt. Wir bringen dabei freilich keine Schätze in die Kasse. Der Musiker muß auch leben, gewiß, aber wehe, wenn er zum Börsenspekulanten wird!"

„Aber wir in Bayreuth sind vorurteilslos — Gott sei's gedankt. Wir bringen dabei freilich viel Geld in die Kasse. Der Musiker braucht ja überhaupt nicht zu leben, und es wäre für ihn besser, er handelte in Straußschen Noten und anderen Börsenpapieren."

Damit hatten beide Interviews, das rasierte wie das unrasierte, ihr Ende erreicht. Ich dankte Fidi herzlich für den Einblick, den ich in seine große Seele getan, und schied von ihm mit herzlichem Händedruck. „Höchsten Heiles Wunder" murmelte ich auf dem Rückweg vor mich hin und bestellte mir als getreuer Wagnerianer sofort telegraphisch ein Billet zur Uraufführung der „Ariadne auf Naxos".

GEIGERS HIMMELFAHRT

VON ALFRED VON EHRMANN-WIEN

Als mich der Herr von hinnen nahm,
Und ich zum Himmelstore kam,
War meine erste Frage: „Wo
Sind Rode, Kreutzer und Baillot
Und Fiorillo und Louis Spohr?"
Dann stellt' ich mich den Herren vor
Und sprach: „Nehmt meinen Dank entgegen
Für all das Heil und all den Segen,
Den eure Werke uns gebracht.
Ich habe selber Tag und Nacht
Eure Capricen und Etüden
Mit immer wachem nimmermüden
Lerneifer unentwegt geübt.
Doch eines hat mich stets betrübt:
Ich stieß auf manche Stelle, die
Ich nie zustande brachte, nie!
Und da ich nun im Himmel bin,
Tret' ich bescheiden vor euch hin
Und bitte euch, daß ihr mir zeigt,
Wie man denn eigentlich das geigt."
Herr Rode sprach: „Warum denn nicht?"
Er winkte einem Engel licht.
Der kam nach kurzer Frist geflogen
Mit einer Geige samt dem Bogen.
Der Meister nahm und stimmte sie,
Dann fragte er voll Bonhomie:
„Wie heißt nun eigentlich die Stelle?"
Ich nannt' ihm eine teuflisch-schnelle
Caprice, und er legte los.
Im Anfang ging es ganz famos.
Ich harrte still des Augenblicks,
Der kommen mußte. Richtig: Kicks!
Herr Rode rief erstaunt: „Oho!"
Ich, harmlos: „Das geht immer so."
Er, überlegen: „Wär' nicht schlecht!"
Und stellt sich noch einmal zurecht.
Doch leider, auch beim zweitenmal
Ward ihm der gleiche Takt fatal.

Da ward er wild und schnob und keucht'
Und rief: „Die Saiten sind zu feucht,
Kein Wunder, Wolken ringsumher —
Sonst wär' das Ding ja gar nicht schwer."

Ich dachte mir mein Teil im stillen
Und dankt' ihm für den guten Willen.

Dann wandt' ich mich an Herrn Baillot,
Der als ein Weltmann comme il faut
Mich höflich um Verzeihung bat:
Er wisse gar nicht, in der Tat,
Was er mir etwa zeigen solle.
Die Deutschen hätten wundervolle
Methoden, bessere als er,
Den Deutschen wäre nichts zu schwer
Auf irgend einem Instrument.

Ich dankt' ihm für das Kompliment
Und blickte hoffnungsvoll empor
Zum deutschen Meister, Ludwig Spohr.

„Verehrter Freund und Epigone,"
Sprach dieser, „sei willkommen, wohne
Bei uns und laß die Sorgen ruhn!
Wir haben Besseres zu tun
Als uns die Finger zu verstauchen
Mit Dingen, die wir nicht mehr brauchen.
Ich schrieb Dezimen dann und wann —
Ich weiß nicht, ob ich sie noch kann,
Ich geig' schon lange keinen Strich.
Komm, sei kein Narr und mach's wie ich!
Steh still und schlürfe Himmelsgnad!"

Ich dankt' ihm für den guten Rat.

Und als ich nach den andern sah,
War keiner von den andern da.
Sie hatten sich auf leisen Sohlen
Ums nächste Wolkeneck gestohlen.

Ich aber ging zum Pförtnerhaus
Zurück und sprach: „Laß mich hinaus,
Sankt Peter, laß mich noch einmal
Hinab ins Erdenjammertal!
Ich will den teuren Brüdern sagen,
Die sich mit Spohr und Rode plagen
Und Fiorillo und Baillot:
‚Hört,' will ich sagen, ‚und seid froh!
Was euch beinah die Finger bricht,
Das können diese selber nicht.
Und was euch fast den Arm verrenkt,
Das haben sie sich stets geschenkt.
Drum haltet Maß in eurem Streben!
Ein weiser Mann macht sich das Leben
Und die Passagen nie zu schwer.'
So will ich sprechen — ungefähr,
Und unterm Dank und Jubelchor
Fahr ich zum zweitenmal empor.
Und rufe: Petrus, laß mich ein!
Jetzt will ich ganz der eure sein,
Jetzt bleib' ich da, jetzt hab' ich Zeit,
Jetzt freut mich erst die Seligkeit."

NEUES ÜBER RICHARD STRAUSS UND SONSTIGE MODERNE

VON TINTINSKI

Die Straußliteratur wächst in der letzten Zeit unheimlich an. Neben dem in monatlichen Lieferungen erscheinenden, vorläufig auf drei Bände berechneten „Vollständigen Lehrbuch der Straußkunde“ erscheint neuerdings wöchentlich die „Neue Zeitschrift für Musik und Straußologie“ (das „und“ wird manchen vielleicht wundern, aber es steht ganz fett auf dem Umschlag). Außerdem soll der Verlag Fürstner sogar in kleinem Format einen „Strauß-Tag“ herauszugeben beabsichtigen, mit täglichem Bulletin, Modulationsbericht usw. und einer Übersicht über Besprechungen von Straußpublikationen. Die oben genannte Wochenschrift veröffentlicht in ihrer letzten Nummer, außer einer straußphilologischen Notiz, eine Reihe von Strauß-Anekdoten, an deren Echtheit nach der strengen Untersuchung der zeitgenössischen Abteilung des historischen Bureaus der Hochschule für Musik in Berlin nicht zu zweifeln ist.

Beglaubigte Straufs-Anekdoten

Einem eifrigen Biographen war es nach vielen vergeblichen Versuchen gelungen, auf den Speicher des Hauses zu gelangen, in dem Strauß als Knabe gewohnt, und dort unter altem Kehricht richtig ein kleines Stück Notenpapier mit seiner jugendlichen Handschrift aufzufinden. Er sah es auf den ersten Blick als rhythmisch ungemein interessante Motivskizze zu einer symphonischen Dichtung an:



mußte aber dann von einem Spezialisten den ernüchternden Bescheid hinnehmen, daß sich der Knabe auf diesem Zettel nur eine Übersicht der verschiedenen Notenwerte notiert hatte.

Staunenswert war die Leichtigkeit, mit der Strauß schon als Knabe den ungemein schwierigen oberbayrischen Dialekt beherrschte, der, wie man weiß, mit dem Neuhochdeutschen, in dem er zu Hause aufgezogen war, oft kaum noch Ähnlichkeit hat. Es war kurz nach Beendigung des — für die Musikgeschichte und die Entwickelung von Strauß im besonderen weniger wichtigen, aber doch immerhin in anderer Hinsicht bedeut-

samen — Deutsch-Französischen Krieges, als in der Schule einer der ihm Zunächstsitzenden leise durch die Zähne pfiff. — „Strauß, tust du das?“ rügte der Lehrer diese Unart. — „An' Dreeg tu'r i“ bemerkte Strauß zu seinem Nachbar zu dessen maßlosem Staunen, um gleich darauf laut im reinsten Schriftdeutsch fortzufahren: „Nein, Herr Lehrer, ich bin es nicht!“ — Kein Wunder, daß es später die erlesene Sprache eines Hofmannsthal war, die den reifer gewordenen Feuergeist am meisten anzog.

Im Jahre 1869 stellte der Knabe bei seinem Onkel Pschorr mit Bleisoldaten die Schlacht von Kissingen (1866) auf. Wie gewöhnlich bei den Erzeugnissen der bekannten Firma Hinrichsen in Nürnberg, waren in der Schachtel außer Kämpfenden auch eine Anzahl von Toten beider Parteien enthalten. Die hellblauen bayrischen ließ der zartsinnige Knabe stets auf dem Grunde der Schachtel. Als aber eines Tages der preußische Gesandte, Freiherr v. Werthern, zu Besuch kam, um einen größeren Posten Münchener Bier zu bestellen, packte er auch die preußischblauen Gefallenen eilig ein und gab den Umstehenden die Erklärung: „Preußischer Onkel sonst weint.“

Strauß saß eines Tages mit einigen Bekannten, darunter einer der ersten Münchener Musikkritiker, der seine Werke wohlwollend zu tadeln pflegte, im Café de l'Opéra. Zufällig kam das Gespräch darauf, was zwischen Kaiman und Alligator für ein Unterschied sei. „Verstehen Sie sich vielleicht darauf?“ fragte der Kritiker. „So gut wie Sie auf Musik,“ entgegnete Strauß gleichmütig. Der Kritiker schwieg etwas betreten. Als aber Strauß gleich darauf zu einer Tarokpartie den Tisch verlassen hatte, sagte er zu den übrigen Umsassen so beiläufig: „Strauß ist der beste Krokodilkenner von Deutschland.“[1])

Als der Schah von Persien in Berlin war, ließ er sich auf einer Gesellschaft im höchsten Westen die „Salome“-Partitur zeigen und sagte zu dem gleichfalls anwesenden Generalmusikdirektor Strauß: „Wo ich regiere, darf es nicht so durcheinandergehen!“ Dieser entgegnete mit seiner gewohnten schönen Offenheit: „Ja, Majestät, das ist aber auch ein Unterschied. Ich muß so eine Partitur ganz allein schreiben, Majestät brauchen aber nur die Vorlagen Ihrer Herren Minister zu unterzeichnen.“ Da lachte der Schah, daß der persische Sonnenorden auf seiner Brust klirrte, und meinte: „Ihr Europäer habt wirklich köstliche Vorstellungen davon, wie es in einer modernen Monarchie zugeht.“

---

[1]) Vgl. dazu die Strauß-Karikatur unter den Beilagen dieses Heftes. Red.

In seiner neuen Vierteljahrschrift „Das Ganze halt!" tritt Prof. Bremser dem neuesten Brauch der Publikationen über Lebende — erst jüngst wieder sogar „Oskar Fried" von Paul Stefan! — schroff entgegen: „Es gibt nichts Unwissenschaftlicheres," führt der verdiente Gelehrte aus, „als einfach das niederzuschreiben, was man selbst mit erlebt oder von den Nächstbeteiligten erfahren hat. Was man ohnedem schon weiß, ist eben keine Wissenschaft, als welche es im Gegenteil ausschließlich mit dem zu tun hat, was man eben noch nicht weiß, aber wissen möchte, ansonsten der Begriff der Wissenschaft überhaupt keinen Sinn mehr hätte. Ebensowenig als es z. B. zur medizinischen Wissenschaft gehört, einem schlecht aussehenden Patienten zu raten: ‚Sie haben sich überessen; fasten Sie einmal einen Tag!', ebensowenig ist es Musikwissenschaft, ein naturgetreues Bild von Oskar Fried mit Hund zu vervielfältigen[1]), oder ein Gespräch mit Siegfried Wagner über seine letzte Oper in die Presse zu bringen[2]). Wenn von musikbeflissenen Leuten die Zeit in dieser läppischen Weise vertrödelt wird, ist es kein Wunder, daß die interessantesten Fragen ungelöst liegen bleiben. Es ist z. B. unter vielen anderen noch unentschieden, ob der in der Liste der Tafelmusik Sr. Durchlaucht Albrecht des Blauwangigen zu Halberstadt geführte Baßpommerbläser Kuntz Mair ohne weiteres als identisch angesehen werden darf mit dem, 1579 im Ausgabenbuch der Quedlinburger Hofhaltung Franz des Schwachmütigen erwähnten Zinkenisten gleichen Namens. Da schriftliche Arbeiten oder Auslassungen dritter Personen über den oder die beiden Mair nicht vorliegen, so ist hier der praktischen Archivforschung ebenso wie der historischen Konjektur und Rekonstruktion ein weitgehendes Feld geöffnet."

Soweit Prof. Bremser. Ich glaube, wir können beide Richtungen, die historische und die aktuelle, mit dem unvergleichlich tiefsinnigen Spruche eines unbekannten Poeten, anscheinend aus der ersten Schwäbischen Dichterschule (1780—1811) versöhnen: „Jedes Häsle find't sei' Gräsle". Oder wie es im Althomerischen übersetzt ward: „Peccatur intra muros et extra". Quod erat demonstrandum.

---

[1]) Wir haben Herrn Prof. Bremser ein Exemplar des 6. Faschingsheftes zugesandt und sind begierig zu erfahren, ob er auch nach Kenntnis des darin enthaltenen Porträts von Oskar Fried samt Teckel auf seinem, wie uns scheint, etwas einseitigen Standpunkt beharrt. Red.

[2]) Sehr richtig! Etwas ganz anderes ist es natürlich mit einem streng musikwissenschaftlichen Interview, wie wir es auf S. 218ff. veröffentlichen. Red.

DIE VIER TEMPERAMENTE BEIM VERLUST DER GELIEBTEN[1]

LIEDERREIHE VON CARL MARIA VON WEBER

KOMPONIERT 1815—16 (FÜNF JAHRE VOR DEM FREISCHÜTZ)
IN PRAG UND BERLIN

EINGELEITET VON MAX FRIEDLAENDER-BERLIN

1. Der Leichtmütige (Sanguiniker). Text nach Art der ersten Cherubin-Arie im „Figaro" gestaltet: „Neue Freuden, neue Schmerzen." Der Gedanke dieses Don Juan ist auf nichts als auf Liebesabenteuer gerichtet; ob ihm eine seiner Angebeteten untreu wird oder nicht, ist ihm gleichgültig. — Die Musik ein Vorklang der Ännchenpartie im „Freischütz".

2. Der Schwermütige (Melancholiker) faßt die Untreue der Geliebten tragisch auf und will sich den Tod geben. Agathenstimmung. Schön geschwungene, an die Preciosa-Arie „Einsam bin ich, nicht alleine" erinnernde Melodie. Harmoniewunder. Schöne Übergänge.

3. Der Liebewütige (Choleriker). Dramatische Szene. Handlung nach Spanien verlegt. Don Marco schöpft Verdacht, daß an dem Korbe, den die geliebte Donna Clara ihm gab, ein Rival schuld sei, dem er nun nachspäht. — Hier das rechte Feld für den Dramatiker Weber. Lebendig charakterisierende, heißblütige Musik. Bei der Stelle „die Eifersucht hordet" bricht plötzlich Melodie hervor, die bis dahin fehlte. Der Schluß erinnert an den der Arie Ännchens aus dem „Freischütz": „Nero der Kettenhund."

4. Der Gleichmütige (Phlegmatiker) nimmt den Verlust der Geliebten ruhig auf. Nur keine Erregung! Keine Anstrengung! Die Melodie umfaßt nur sieben Töne. Nach je fünf Noten muß der asthmatische Sänger pausieren, um Atem zu holen. Joseph Haydn's geniales Lied „Lob der Faulheit" hat hier als Vorbild gedient. — Sehr bezeichnend sind die Hornakkorde des Schlußritornells, die ähnlich den bekannten Horngängen in der letzten Arie des „Figaro" das Schicksal des betrogenen Gatten andeuten. Auf den köstlichen Vorschlag vor der letzten Note der Singstimme sei noch besonders aufmerksam gemacht: der träge Sänger muß sich förmlich einen Ruck geben, um die Tonica wieder zu erreichen.

Die prachtvolle Musik Webers ist nur deshalb der Vergessenheit anheimgefallen, weil der von dem Berliner Kupferstecher und Schrift-

[1]) Die Anregung zu der Musikbeilage unseres 6. Faschingsheftes verdanken wir Herrn Geheimrat Prof. Dr. Max Friedlaender in Berlin, der uns auch ein Exemplar der Weberschen Liederreihe und einen erläuternden Text in liebenswürdigster Weise zur Verfügung gestellt hat. Wir sprechen Herrn Geheimrat Friedlaender für sein freundliches Interesse und Entgegenkommen auch an dieser Stelle unseren verbindlichsten Dank aus. Redaktion der „Musik"

steller Friedrich Wilhelm Gubitz herrührende Text zwar die Situationen nicht übel charakterisiert, in seiner poetischen Ausgestaltung aber alles zu wünschen übrig läßt. Oft wird der deutschen Sprache geradezu Gewalt angetan, so zum Beispiel im zweiten Liede:

Als der Lippen Siegel sprangen,
Herrschte Gott nicht mehr allein,
Denn der Liebe Klänge schwangen
Siegend mich zum Himmel ein.

ferner: Ach die Wonnen all zerklangen
und: Fern von ihr muß ich verbangen,
Glühend fasset all Verlangen
Nur der Hoffnung Leichenstein!

Und im dritten („Der Liebewütige“):

Dann stürmt ihn die Galle bergauf und talein
Don Marco begieret die Türen ringsum

ferner:

Gebieten recht innig sechs Fäuste ihm Halt.

und:

„Wer sind Sie“ nach Regel klingt dies zum Gezerr . . .
Die Eifersucht hordet schon Söldner heran . . .
Nun quälen Sie künftig sich selber gescheut.

(Einige der unpoetischsten Verse aus dem Originalgedichte hat Weber übrigens ausgelassen.)

Vielleicht wird durch die vorliegende Publikation ein begabter Poet veranlaßt, neue bessere Verse der schönen Musik unterzulegen, die dann gewiß die verdiente Verbreitung finden würde. —

Eine zusammenhängende Liederreihe hatte vor Weber kein Komponist geschrieben, — es sei denn, daß man Gellerts „Geistliche Oden und Lieder“ dazu rechnet, die unmittelbar nach ihrem Erscheinen im Jahre 1757 von einer Anzahl der berühmtesten Künstler zum Teil vollständig in Musik gesetzt worden sind, unter anderem von Doles, Phil. Em. Bach, Quantz, Joh. Ad. Hiller usw. (250 Kompositionen allein in den ersten fünf Jahren!), und die später durch Haydn (Dankgebet) und Beethoven („Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre“) in die höchste Kunstsphäre gehoben wurden. — Beethoven hat seinen berühmten „Liederkreis an die ferne Geliebte“ ganz kurze Zeit nach Webers „vier Temperamenten“ komponiert; dann folgten die Liederzyklen von Schubert: „Die schöne Müllerin“ 1823 und „Winterreise“ 1827—28; von Carl Loewe: unter anderem der Serbische, Heinesche, Gerstenbergsche Liederkreis, „Frauen-Liebe und -Leben“; von Schumann: derselbe Zyklus von Chamisso, ferner Eichendorffs und Kerners Liederkreise, Heines „Dichterliebe“ usw.; Peter Cornelius' „Trauer und Trost“ usw.

FINIS FIDELITATIS

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

112. **Carl Stumpf**: Die Anfänge der Musik. Verlag: J. A. Barth, Leipzig 1911. (Mk. 6.60.)

Aus einem Vortrage in der Berliner Urania hervorgegangen, will diese Schrift die Früchte ethnologischer Musikstudien, wie sie außer dem Verfasser besonders Dr. Erich von Hornbostel seit vielen Jahren betrieben hat, an der Hand von phonographischen Musikaufnahmen für weitere Kreise zusammenfassen. Im ersten Teil beantwortet Verfasser auf Grund der Erfahrungen der heutigen Völkerkunde, der vergleichenden Musikwissenschaft und der experimentellen Psychologie die Frage nach Ursprung und Urformen des Musizierens. Nachdem er nachgewiesen, daß die Entstehung der Musik, d. h. der Gebrauch fester Tonhöhen und transponierbarer Intervalle, weder auf Liebeswerbung (Darwin) noch auf Nachahmung der Vögel (Demokrit), noch auf die Akzente und Tonfälle der menschlichen Sprache (Spencer), noch endlich auf die Rhythmustheorie (H. v. Bülow, Karl Bücher) zurückzuführen sei, findet er die gemeinschaftliche Wurzel für Musik und Sprache in dem Bedürfnis der Verständigung durch akustische Zeichengebung (menschliche Laute und Instrumente). Durch die Beteiligung mehrerer Personen an diesen Kundgebungen ergaben sich von selbst die Intervalle der Oktave, Quinte und Quarte, da diese Zusammenklänge von Ungeübten und Unmusikalischen am leichtesten mit einem einzigen Tone verwechselt werden (Stumpfs Theorie der Verschmelzung als psychologisches Konsonanzprinzip). Zur Bestätigung weist Verfasser daraufhin, daß das Parallelsingen ganzer Melodieen in Oktaven, Quinten oder Quarten bei Naturvölkern weit verbreitet sei, ja auch in Europa noch oft bei Natursängern beobachtet werde, während diese selbst einstimmig zu singen glauben. Als man später sich der Zweiheit der Tongebung bewußt wurde und das gleichzeitig Gesungene auch im Nacheinander brachte, entstand die Oktaven-, Quinten- oder Quartenverschiebung einer Melodie, wie wir sie noch jetzt in der Fuge kennen. So reichen die Anfänge der Kontrapunktik in vorhistorische Zeiten zurück. Mitbestimmend für die Wahrnehmung der genannten konsonanten Intervalle war die Entdeckung der Obertöne, die an den Instrumenten durch „Überblasen" zum Vorschein kamen. „Die instrumentale Fixierung der Töne tritt zum Gesang in ähnlicher Weise unterstützend hinzu, wie später die Schrift zur Sprache." Die Ausbildung von Tonleitern wurde erst möglich bei fortschreitender Zentralisierung des Tonmaterials (Tonalitätsprinzip). An der Gestaltung der Leitern konnte außer dem Konsonanzprinzip auch das Distanzprinzip beteiligt sein, wie siamesische und javanische Xylophone mit gleichstufigen Skalen von fünf und sieben (oder sechs?) Tönen beweisen.

Die verschiedenen Gattungen des Musizierens sind nach dem Verfasser folgende: Homophonie-Einstimmigkeit, Organum-Singen oder Spielen in Parallelen, Dudelsackmusik, Heterophonie-gleichzeitiger Vortrag mehrerer Varianten eines Themas, Polyphonie und harmonische Musik. Die siamesische und japanische Heterophonie gibt uns möglicherweise ein Bild altgriechischer Musikübung. Harmonie im europäischen Sinne ist den Naturvölkern wie auch den Indern, Chinesen, Japanern und alten Griechen fremd, dagegen konnte sich bei der prinzipiellen Einstimmigkeit ihrer Musik der Rhythmus frei, sogar bis zur rhythmischen Polyphonie entwickeln.

Die sehr interessanten, wenn auch zum Teil bereits bekannten Ausführungen des Verfassers werden durch erschöpfende Literaturangaben, wissenschaftliche Anmerkungen und zahlreiche zuverlässige Beispiele primitiver Melodieen mit technischen Analysen unterstützt. Vielleicht trägt der Name und die Autorität des Verfassers dazu bei, das Vorurteil der europäischen Musiker gegen exotische Musik endlich zu beseitigen. Zu diesem Zwecke will ich noch zwei bedeutungsvolle Stellen aus vorliegendem Buche zitieren: „Wer sich die Mühe nimmt, auch nur einen einzigen Gesang eines sehr niedrigstehenden Indianerstammes näher zu analysieren, der wird die verbreitete Meinung, als handle es sich bei den Naturvölkern mehr um ein formloses Heulen als um künstlerisch geformte Produkte, oder auch nur die Ansicht K. Büchers, als schätzten sie an der Musik nur den Rhythmus, hätten aber keine Empfindung für die verschiedenen Tonhöhen, als seien ihre Gesänge monoton, fast melodieenlos, sicher nicht mehr teilen können" (S. 136). „Die vergleichende Kunstbetrachtung führt zur Gerechtigkeit und Objektivität des Urteils, indem sie eine ungeahnte Mannigfaltigkeit möglicher Kunststile in den Gesichtskreis rückt, sie kann dadurch sogar dem schaffenden Künstler Nahrung geben (man denke nur an die Anregungen, die sich Goethe und unsere neueren Maler aus dem Orient holten)." (S. 61.) Diese Äußerungen müssen um so mehr Vertrauen erwecken, als der Verfasser keineswegs ein Gegner der europäischen Musikentwicklung ist, sondern nun erst recht die „herrliche letzte Epoche der Tonkunst" zu schätzen weiß.

Georg Capellen

113. **Benno Pulvermacher**: Die Schule der Gesangsregister als Grundlage der Tonbildung. Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

Es ist betrübend, wenn man von einem Werk, welches das Ergebnis einer 25jährigen Lehrtätigkeit, eines gewiß ernsten Strebens und ehrlichen Ringens nach der Wahrheit ist, nichts anderes sagen kann als Dalands Steuermann: „'s ist nichts!" Die stetig fortschreitende Erkenntnis des Wesens der Gesangskunst hat schon längst das sogenannte Einregister, d. h. die ideale klangliche Ausgeglichenheit der Stimme in allen Lagen, als zu erreichendes Ziel aufgestellt. Wenn auch der Verfasser selbstverständlich für einen Ausgleich der Register ist, so stellt er sich doch auf dem Wege, dies zu erreichen, auf einen so antiquierten Standpunkt, daß sein Zurückgreifen in der Fachliteratur auf Tosi (1723) und Agricola (1757) nicht weiter verwundern kann. Der Verfasser sagt: „Es herrscht über das Wesen, die Anzahl und Benennung sowie über den Ausgleich der Register eine so große Unklarheit und Meinungsverschiedenheit, daß es fast den Anschein hat, als könnte aus der endlosen Verwirrung kein

Ausweg mehr gefunden werden ... Aus der Unklarheit der Registerbegriffe ist diese Gegnerschaft — welche die Bezeichnung ‚Register‘ aus der Tonbildungslehre ausgeschaltet wissen will — entstanden und eine noch größere Unklarheit hat letztere heraufbeschworen. Der eine glaubt in der Resonanz die alleinige Offenbarung gefunden zu haben und läßt sich von der Einseitigkeit seines Standpunktes so weit hinreißen, daß er allen Ernstes versucht, die Resonanz auszubilden, um zu einer guten Tonbildung zu gelangen, ohne zu bedenken, daß dadurch Ursache und Wirkung auf den Kopf gestellt werden ... Es fehlte daher an einer Anleitung für die Schulung der Gesangsregister.“ Also die Register sollen möglichst deutlich voneinander geschieden und jedes für sich „geschult“ werden, dann ist die „Tonbildung“ vollendet. Und wenn der Verfasser im Vorwort eben noch sagte: „es herrscht über das Wesen der Register eine so große Unklarheit“, so hat er auf pag. 8 schon das Ei des Columbus gefunden: „1. Der feste Ansatz — zur Bildung der Bruststimme, 2. der mittlere Ansatz — zur Bildung der Mittelstimme, 3. der leise bzw. der gehauchte Ansatz — zur Bildung der Kopfstimme sind selbst für das Verständnis eines Anfängers leicht faßlich und ausführbar.“ Nur daß leider jeder einigermaßen gute Sänger ohne weiteres in der Lage ist, einen tiefen Brustton leise bzw. gehaucht anzusetzen und auszuhalten und jeder gute Sopran ein hohes **a** fest ansetzen können muß (z. B. Senta „All-ewiger“ forte auf ais). Ja, glaubt denn der Herr Verfasser „allen Ernstes“, daß der Bassist dann, weil er den tiefen Ton leise ansetzt, unten Kopfstimme singt, und wird aus dem hohen a des Soprans ein „Brustton“? „Aus der auf dieser Grundlage erzeugten Tongebung und der dadurch [?!] hervorgerufenen Resonanz entstehen die Klangverschiedenheiten der Register.“ Es scheint mir fast, als ob der Verfasser hier eine Behauptung aufgestellt hat, „ohne zu bedenken, daß dadurch Ursache und Wirkung auf den Kopf gestellt werden.“ Aber nein — der Verfasser desavouiert sich selbst schon auf pag. 10: „der geringere Widerstand, den die beteiligten Muskeln dem nur schwach ausströmenden Atem entgegenzusetzen haben, kommt für die höhere Stimmlage in dem gehauchten Ansatze dem Schüler am besten zum Bewußtsein und belehrt ihn über die Bildung der Kopfstimme. Ist diese erreicht, so können die höheren Kopftöne auch, anstatt mit dem gehauchten Ansatze, mit einem entsprechend festeren Verschluß der Stimmritze, wie beim staccato gesungen werden.“ Daß der Verfasser aber darauf beharrt, daß der Ansatz allein das Register bedinge, beweist der Satz auf pag. 11: „Zum Zwecke der Registerbildung ist es aber vorteilhaft, von beiden Ansätzen (dem festen und dem gehauchten) den entsprechenden Gebrauch zu machen.“ Daß der Verfasser den Registerübergang nicht zwischen zwei Tönen, sondern auf einem erzielen will, ist wenigstens ein erfreuliches Moment. Wenn nun aber der „candide lector“ meint: das Wesen der Register ist leicht zu fassen — so irrt er. Die Sache ist nämlich noch viel einfacher; auf pag. 21 heißt es: „Das Gehör des Sängers muß demzufolge nach drei Richtungen gebildet werden: 1. Erfassen und Halten der richtigen Tonhöhe (Intonation). 2. Erfassen und Halten der richtigen Tonfarbe (Vokalisation). 3. Erfassen und Halten der richtigen Tonstärke (Registerbildung).“ Nun erst wissen wir es: nicht nur der Tonansatz, sondern der Stärkegrad des ausgehaltenen Tones bestimmt das Register, also daß **f** Bruststimme, **mf** Mittelstimme, **p** Kopfstimme ist, einerlei in welcher Tonhöhe! Gibt es etwas Einfacheres? Hier kann ich nicht unterlassen, auf eine Bemerkung des Verfassers auf pag. 10 zurückzugreifen, die meiner Überzeugung nach eine große Gefahr in sich birgt; es heißt da von der Bruststimme: „nach der Höhe zu steigert sich in den meisten Fällen die Kraft, so daß die höchsten Töne die glänzendsten sind.“ Wird das nicht jede eifrige Schülerin veranlassen, ihre Bruststimme so weit als möglich in die Höhe zu treiben, was aber den unabwendbaren Ruin der ganzen Stimme bedeutet? Es kann vor dem Hinauftreiben der Stimme innerhalb der einzelnen „Register“ nicht dringend genug gewarnt werden, und auch hierin sind die Tonübungen des Buches, sämtlich von unten nach oben gehend, höchst verwerflich. Dadurch wird ja gerade der Übergang aus einem „Register“ in das andere schwerer und anstrengender, und dem Schüler wird die Angst vor der Höhe geradezu anerzogen. Über die Resonanz, die nach Ansicht des Verfassers (siehe den eingangs erwähnten Passus) nicht ausgebildet werden kann, sagt er auch herzlich wenig; nach ihm „ist die Resonanz von der Tonbildung abhängig, aber nicht umgekehrt.“ Wie der Sänger zur höchsten künstlerischen Ausnützung der Resonanz kommt, die allein den vollen, tragenden, also großen Ton ermöglicht, davon verrät das Buch nichts. Auch sonst sind manche richtigen Angaben recht undeutlich ausgedrückt, z. B. pag. 5: „Ein Suchen nach der richtigen Tonhöhe durch Heraufschleifen von unbestimmter, tieferer Tonlage aus, muß vermieden werden.“ Wie, sagt der Verfasser nicht. Oder pag. 15: „Der Übergang aus der Kopfstimme in die Mittelstimme — bzw. aus der Mittelstimme in die Bruststimme wird durch Anschwellen eines Tones ausgeführt.“ Wie aber das Anschwellen eines Tones gemacht wird, darüber erfährt der Schüler nichts; etwa durch das so beliebte Schieben mit dem Atem? Man denke sich Carusos und Boncis endlos lange Töne mit dem Atem „geschoben“! Die Führung des Atems ist überhaupt eine Frage, welcher der Verfasser vollständig aus dem Wege gegangen ist. Es läßt nur tief blicken, wenn es auf pag. 39 heißt: „Jeder aus dem **mf** in das **p** allmählich abschwellende Ton geht auf die natürlichste Art durch den schwächer werdenden Atem in das schwächere Register über.“ Das ist also höchst einfach — und doch gibt es Autoritäten, die das einzig dastehende Decrescendo eines Bonci noch höher bewerten, als das gewiß mehr imponierende Crescendo Carusos. Da ist eben höchste Kunst „die natürlichste Art“. Daß der Verfasser die Form des Vokales **o** nicht einwandfrei beschreibt und natürlich das allgeliebte **a**, den schlechtesten aller Vokale, zur Grundlage der Tonbildung erkürt und die Solmisation galvanisiert, ist nur die logische Konsequenz der Grundlagen, auf denen das ganze Werk fußt.

Hjalmar Arlberg

114. **Ernst Barth:** Einführung in die Physiologie, Pathologie und Hygiene der menschlichen Stimme. Verlag: Georg Thieme, Leipzig 1911. (Mk. 15.—.)

Die Leser der „Musik" werden sich vielleicht auf den ersten Blick wundern, wie ein Werk, das den vorstehenden Titel trägt, in den Spalten dieser absolut nicht medizinischen Zeitschrift ihre Aufmerksamkeit auf sich lenken soll. Verfasser ein Arzt, Besprecher ein Arzt — was soll dabei für die Musik im allgemeinen und für „Die Musik" im besonderen herauskommen? Nun, das angekündigte Werk handelt von nichts Geringerem als von dem edelsten musikalischen Instrument, den menschlichen Stimmwerkzeugen, von ihrem Bau und ihrer Betätigung, ihren Beschädigungen und ihrer Erhaltung. Ein derartiges Buch, soll es nicht einseitig sein und wirken, kann nur von jemandem geschrieben werden, der selbst nicht einseitig ist, und dessen praktische Erfahrungen das theoretische Wissen um ein Gebiet zu bereichern vermögen, zu dessen Eroberung außer dem unumgänglichen wissenschaftlichen Rüstzeug eine gediegene künstlerische Ausbildung unerläßlich ist. Eine derartige glückliche Vereinigung von Halsarzt, Stimmphysiologen und Sänger hat den Verfasser zu dem vorliegenden Werk geradezu prädestiniert. So kam es auch, daß das Buch für die drei in seinem Autor vereinigten Berufe eine äußerst wertvolle und schier unerschöpfliche Fundgrube bildet. Wir müssen und können hier das Kapitel über die Stimmerkrankungen, als vorwiegend an den Arzt gerichtet, übergehen. Ich schlage aber allen Ernstes vor, daß jeder zukünftige Gesangslehrer, bevor er auf die gesangsbeflissene Menschheit losgelassen wird, vor einer hierzu berufenen Kommission auf Grund des Barthschen Buches ein Examen in Physiologie und Hygiene der menschlichen Stimme abzulegen habe. So sehr kann das Werk als Kanon des zeitgenössischen Wissens von der Stimme bezeichnet werden. Die Diktatur des Raumes verbietet uns, näher auf seine positiven Vorzüge einzugehen; ein negativer soll aber nicht unerwähnt bleiben. Der Verfasser hat es in weiser Mäßigung unterlassen, dem Buche einen jener beliebten kurzen Abrisse einer Stimmbildungsmethode beizufügen; desgleichen, sich in eine Kritik der zahllosen vorhandenen einzulassen. Wenn Barth auch vielleicht der Berufenste hierzu wäre, so ist doch sein Standpunkt durchaus zu billigen, von dem aus er es ablehnt, sich auf einem Felde in grauen Theorieen zu ergehen, wo einzig und allein vom goldnen Baum des Lebens brauchbare Früchte zu erzielen sind. Dem Buche ist die ausgedehnteste Verbreitung in Gesangslehrer- und Sängerkreisen zu wünschen, es wird dort bei fleißigem Studium viel Segen stiften. Eine Anregung an Verfasser und Verlag: Wäre es nicht möglich, von den drei Abteilungen Separatausgaben (Physiologie für Gesangslehrer, Pathologie für Ärzte und Hygiene für Sänger) zu veranstalten? Ich glaube, es würde sich rentieren und wäre der wünschenswerten Verbreitung nur förderlich. Dr. Fr. B. Stubenvoll

115. **Ludwig Riemann:** Das Wesen des Klavierklanges und seine Beziehungen zum Anschlag. Eine akustisch-ästhetische Untersuchung für Unterricht und Haus dargeboten. Mit 120 Abbildungen. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1911. (Mk. 6.—.)

Dieses Buch führt in ein bis heute nur gestreiftes Gebiet. Es zeigt, mit einer bis heute unerreichten Gründlichkeit, aus welchen Bedingungen der Klavierton entsteht, wie er sich demgemäß zusammensetzt, und wie man ihn daher hervorzubringen imstande ist. Es zeugt von einem unter Musikern ganz seltenen naturwissenschaftlichen Beobachtungsgeist, von einer echten, aus Liebe zur Kunst entsprungenen Forschersorgfalt. Sein erster Teil behandelt die Natur des Klaviertones mit außerordentlicher Gründlichkeit. Der Ton (physikalisch Klang) wird in allen seinen Teilen besprochen, und deren Verhältnis in den verschiedenen Fällen erörtert. Die Resonanz erfährt eine genaue Darstellung. Den zahlreichen Begleitgeräuschen wird eine bis heute nicht vorhandene genaue Beachtung gewidmet. Über das Abklingen eines Tones werden äußerst subtile, für den Pianisten höchst anregende Beobachtungen mitgeteilt. Auch der geschichtliche Exkurs über die Tondauer in den älteren Klavierwerken bringt dem Praktiker viel Interessantes, wie auch die Mitteilungen zur Dynamik.

Ganz neu ist die Darstellung der Begleitgeräusche. „In der praktischen Musik kommen geräuschfreie Töne nicht vor"; welche Bedeutung diesen Begleitgeräuschen zukommt, und wie sehr der feinfühlige Pianist mit ihnen zu rechnen hat, das zeigt Riemann mit vorbildlicher Sorgfalt. Ich erwähne von den anderen zahlreichen wertvollen Nachweisen nur noch die über die Tonmalerei auf dem Klavier, und vor allem die verblüffenden Mitteilungen über das Ungenaue im Klavierspiel. Einen ungefähren Begriff von der Fülle des hier zusammengetragenen Beobachtungsmaterials wird man erst gewinnen können, wenn man das Werk selbst zur Hand nimmt.

Der zweite Teil beschäftigt sich mit der Tonbildung oder Anschlagslehre. Hier erfährt natürlich die bereits von anderen einsichtigen Köpfen klar nachgewiesene Tatsache, daß ein Spieler nur den Stärkegrad eines Einzeltones in seiner Gewalt hat, eine genaueste Begründung. Riemann zeigt aber, daß jeder Stärkegrad auch eine typische Klangfarbenschattierung bedingt, und die Kunst, durch feinste dynamische Abstufungen zugleich eine Skala von Tonfarben zu erzeugen nennt er Klangfärbung. Sehr einleuchtend ist seine Erklärung, daß der eigenartige ganz persönliche Klangfarbencharakter im Spiele eines Künstlers auf dem subjektiv gewählten dynamischen Mittelmaß der Tonstärkegrade beruht; freilich spielen da meines Erachtens noch eine Unsumme anderer Momente mit hinein. Endlich wird dem Märchen von der „Seele" des Klaviertones eine kluge und verständige Deutung gegeben. Es handelt sich hierbei stets nur um Hineintragungen seitens des Hörers.

Einer Arbeit gegenüber, die so selbständig ein neues Gebiet zu erschließen trachtet, glaube ich mich vorwiegend berichtend verhalten zu müssen. Zur Kritik wäre allein der berechtigt, der ähnliche Beobachtungen mit ähnlicher Sorg-

falt ausgeführt hat. Gegen das Buch als Ganzes hätte ich einzuwenden, daß es noch zu sehr eine lose Sammlung von Einzelbeobachtungen bleibt, denen die systematische Ordnung fehlt. Im einzelnen könnte die Darstellung wohl oft zusammengefaßter sein. Die Lektüre ist (z. T. deswegen) sehr mühselig, und ich bezweifle, ob sich viele Liebhaber für das Werk finden werden. Dem Fachmanne bringt es jedoch eine Fülle wertvoller Aufschlüsse und Anregungen.

Hermann Wetzel

116. **Albert Gehring:** The basis of Musical Pleasure. Verlag: G. P. Putman's Sons, New York und London 1910.

Das vorliegende Buch ist hervorgegangen aus einer Reihe von Vorlesungen, die der Verfasser vor Damen gehalten hat. Er verspricht uns in der Einleitung, die Streitfrage in betreff des Ausdrucks der Gemütsbewegungen in der Musik zu lösen, eine Streitfrage, die ja schon seit fünf Jahrzehnten die Gemüter verwirrt. Aber dieses Versprechen hält er im Verlaufe des Buches nicht; denn, was er zum besten gibt, sind alles eigentlich mehr oder weniger Tatsachen, an denen kein Mensch mehr zweifelt, so z. B. wenn er die künstlerische Wirkung der Musik — eine Wirkung, die ja beim Drama oder bei der bildenden Kunst sehr leicht zu erklären ist — zu erklären sucht aus ihrer elementaren Wirkung, ihren Assoziationen, symbolischen Eigenschaften und ihrer Übereinstimmung mit der Tätigkeit des Geistes. Daß in der Musik die Suggestion eine große Rolle spielt, wissen wir längst; daß ein ausdrucksvoller Geigenton an eine menschliche Stimme erinnern, eine entsprechende Oboenmelodie uns an ländliche Szenen gemahnen kann, das hat uns schon Berlioz theoretisch und praktisch bewiesen. — Sehr sympathisch berührte es mich aber, daß der Verfasser Hanslicks Ansicht bestreitet, daß die physikalischen Eigenschaften des Tones zum größten Teile physiologischen Gesetzen folgen. Die physiologische Wirkung der Musik ist vielmehr nur der Untergrund des Reizes der Musik, der erst durch das Eintreten formaler und symbolischer Elemente gesteigert wird. Da nach der Ansicht des Verfassers eine erschöpfende Erläuterung des Begriffes „Form" in der Musik nicht gegeben werden kann, so behandelt er nur einzelne formale Elemente: Kraft, Steigerung, Klang, Farbe und Dauer. Daß in dem abwechselungsreichen Spiel zwischen Zweifel und Wirklichkeit, Gegensatz und Übereinstimmung das Wesen der Musik liege, kann man am einfachen Volkslied beweisen. Daß weitere Quellen der Lustgefühle in den Gegensätzen von Stärke und instrumentaler Farbe, in der architektonischen Einhaltung der Phrasen, Perioden, in den Gegensätzen von Dur und Moll, Staccato und Legato vorhanden sind, das weiß doch ziemlich jedes Kind, und der Verfasser hätte vielmehr die Frage beantworten müssen, warum das alles Lustquellen sind. Statt dessen speist er uns mit schönen Redensarten ab. Auch die kurzen Abhandlungen über das Opernproblem befriedigen mich nicht. Unsere Ästhetiker gehen derartigen Problemen schärfer und mit viel größerem Erfolge zu Leibe.

Dr. Max Burkhardt

117. **Iwan Knorr:** Lehrbuch der Fugenkomposition. (Lehrgänge an Dr. Hochs Konservatorium in Frankfurt a. M.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1911. (Mk. 3.—.)

Ein vornehmes, echt musikalisch empfundenes Buch, dessen Kenntnisnahme jedem kontrapunktisch Denkenden empfohlen sei. Dem bereits vollständig mit dem Thema und speziell mit den Fugen des Wohltemperierten Klaviers Vertrauten wird es zur genußreichen Lektüre. Knorr hat das Recht, auch seine eigenen Beispiele zu geben, das er dem Nichtkomponisten füglich abstreitet; seine zehn hier analysierten und am Schluß auch im Zusammenhang abgedruckten Fugen, besonders die letzte, im modernen Klaviersatz, sind individuell hochwertige Arbeiten eines, der wirklich etwas zu sagen hat.

Dr. Max Steinitzer

MUSIKALIEN

118. **Carl Loewe:** Weltliche Chöre. In drei Bänden. Zum erstenmal gesammelt und herausgegeben von Leopold Hirschberg. I. Band: Männerchöre a cappella. Verlag: F. W. Gadow & Sohn, Hildburghausen.

Mit der Veröffentlichung dieser Sammlung ist in der Chorliteratur wirklich eine Lücke ausgefüllt. Jeder kennt wohl den Meister Loewe aus seinen Liedern und Balladen, aber als Chorkomponist ist er heute noch so gut wie unbekannt. Und wie viel Großes und Eigenartiges hatte er auch hier zu sagen. 42 Stücke für Männerchor a cappella enthält dieser Band. Neben einigen weniger bedeutenden Gelegenheitssachen finden wir so hervorragende Meisterwerke, daß man sich erstaunt fragt: Wie ist es bloß möglich, daß solche Perlen bisher unbekannt geblieben sind? Alle Seiten seiner großen Künstlerschaft, die wir aus den Einzelgesängen kennen, kommen auch hier aufs schönste zur Geltung, und oft werden wir durch melodische Wendungen und Detailschilderungen direkt an erstere erinnert, ebenso wie durch seine geniale Gabe, mit kurzen Strichen zu charakterisieren. Wie realistisch ist z. B. in dem frischen, packenden Jägerliede das Hundegebell gezeichnet. Seine ganze Gemütstiefe spricht aus der Musik zu den fünf lateinischen Oden des Horaz. Ein Stück verdient es, da es auch nicht besonders schwer auszuführen ist, von allen Chören gesungen zu werden: „Der Fichtenbaum" von Heine. Die ganze traumhafte Sehnsucht des Gedichtes ist hier in Tönen wunderbar ausgedrückt. Natürlich sind auch verschiedene Stücke darunter, die sich ihres Textes wegen mehr zur Vertonung für eine einzelne Stimme eignen würden, aber entbehren möchte man sie deshalb doch nicht, denn sie haben ihm ja die beiden reizvollen Kompositionen: „Mag da draußen Schnee sich türmen" und „Nachtreise" eingegeben, in denen er wieder alle seine Künste als Schilderer der Elemente springen läßt. Der Humor, bekanntlich eine der bewunderns-würdigsten Eigenschaften im Schaffen Loewes, kommt natürlich in vielen Stücken schlagend zur Geltung. So sei z. B. der Chor „Martini" wärmstens empfohlen. Wie hier mit einfachen Mitteln das schauderhafte Wetter, das Schreien

der Gänse, das Tanzen, Trinken und Essen geschildert sind, muß man selbst sehen und hören. Auch die bekannte Ballade: „Der weiße Hirsch“, von Loewe dreistimmig komponiert, da drei Jäger den weißen Hirsch erjagen wollten, ist ein Prachtexemplar in seiner Art. So könnte ich noch vieles von außerordentlichen Schönheiten aufzählen, und man muß dem Herausgeber dankbar sein, daß wir zum ersten Male diese Schätze überblicken können. Ohne Zweifel wird diese Sammlung dazu beitragen, den Namen eines unserer größten Tonsetzer, der so viel wirklich Volkstümliches geschrieben hat, immer mehr in das Volk zu tragen.

119. **Ign. Kossobudzki:** Fünf polnische Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Piano. Verlag: Aug. Cranz, Leipzig. (je Mk. 0.60 oder Mk. 1.20.)

Der Vorzug dieser Lieder ist ihre nationale Färbung, dadurch erhalten sie Charakter. Mit kurzen einfachen Strichen sind die meist wehmütigen Stimmungen gezeichnet, und ich glaube gern, daß sie in ihrer fast volkstümlichen Einfachheit in ihrem Vaterlande sehr gefallen. Der deutschen Übersetzung scheint wegen der musikalischen Linie manchmal etwas Gewalt angetan zu sein.

120. **Ernst Münch:** Sieben Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 15. Verlag: H. Schröder Nachf., Berlin. (komplett Mk. 3.—.)

An diesen Liedern muß die Einfachheit und Natürlichkeit in Melodie und Begleitung hervorgehoben werden. Sehr gut getroffen ist der Volkston in dem „Wiegeliede“, und reizvoll präsentiert sich das „Abendständchen“, beide von Brentano. „Im Kahn“ von Flaischlen ist mir etwas zu konventionell gehalten. Dieser Text würde tiefere musikalische Ausdeutung vertragen.

121. **Hans Ferdinand Schaub:** Festmarsch für großes Orchester. op. 2. Verlag: C. F. Schmidt, Heilbronn a/N.

Der Marsch macht sehr viel Lärm und bringt desto weniger Musik. Bei anspruchslosen Gemütern mag er zur Not seinen Zweck erfüllen.

122. **Max Reger:** „Aus meinem Tagebuch.“ Sechs kleine Stücke für Klavier zu zwei Händen. op. 82. Band III. Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin. (Mk. 3.—.)

Diese Stücke zeigen das bei dem Komponisten zur Genüge bekannte Gepräge. Es sind Sachen, wie er sie schon sehr oft geschrieben hat, in etwas erleichterter Ausgabe. Die Hauptsache ist ja bei ihm immer die Harmonie; wer aparte melodische Einfälle sucht, kommt nicht auf seine Rechnung. Wer aber als nicht sehr tüchtiger Klavierspieler sich mit der Art des Komponisten bekannt machen will, der greife zu diesem Heft. Als inniges Stück nenne ich das erste „Lied“ genannte. Die liebenswürdige „Gavotte“ macht auch eine gute Figur. Die lustige „Humoreske“ verwendet leider ganz abgebrauchte Motive.

123. **August Halm:** Kompositionen für Pianoforte. Heft IV: Pastorale; Fugen. Kommissionsverlag von G. A. Zumsteeg, Stuttgart.

Wie aus diesem einen mir zur Beurteilung vorliegenden Hefte zu ersehen ist, handelt es sich hier um einen ausgezeichneten, ernst strebenden Musiker, der sich besonders an den alten Meistern gebildet hat und ganz in ihrer Welt lebt. Die ganze Art in ihrer Gediegenheit hat viel von unserem auch viel zu wenig gespielten Friedrich Kiel. Der Klaviersatz erinnert stellenweise sehr an die Orgel. Als klavieristisches Glanzstück sei Präludium und Fuge in c-moll erwähnt.

124. **Fritz von Bose:** Drei Klavierstücke. op. 4. Verlag: Steingräber, Leipzig. (je Mk. 1.—.)

Ganz gute Durchschnittsmusik mit gut klingendem Klaviersatz. Am besten gefällt mir die „Elegie“ mit ihrem wehmütigen Gesang. Im „Intermezzo“ ist mir das an sich nicht bedeutende Hauptmotiv zu sehr ausgebeutet.

125. **Sigfrid Karg-Elert:** „Reisebilder“. Eine Suite von acht Klavierstücken. op. 7. Neue, vom Komponisten veränderte Ausgabe. Verlag: Carl Simon, Berlin. (Mk. 2.—.)

Als Hausmusik im besten Sinne zu betrachten. Auch im Unterricht werden diese Stücke für fortgeschrittenere Schüler gute Dienste leisten. Jedem Vorwurf weiß der Autor in charakteristischer und formvollendeter Weise ein hübsches Bild abzugewinnen. Es ist auch nicht eins darunter, das nicht seinen Reiz hätte. Sie haben es entschieden verdient, vom Komponisten neu herausgegeben zu werden. Emil Thilo

126. **Maurice Ravel:** „Daphnis et Chloé“ (Ballet en un acte). Fragments symphoniques pour Orchestre et Choeurs: „Nocturne“, „Interlude“, „Danse Guerrière.“ Verlag: A. Durand & Fils, Paris. (Partitur, Taschenausgabe 10 Frs.)

Der bekannte Theoretiker A. B. Marx hat einmal gesagt: „Überschriften sind als erster Fingerzeig wichtig, sie geben die Voraussetzungen zum Inhalt eines Kunstwerks; nur muß dieses selber nachkommen.“ Diese unbedingt notwendigen Überschriften fehlen bei Ravels Symphonischen Fragmenten. Das Werk gibt sich einsätzig; nirgends ist die erklärende Überschrift „Nocturne“, „Interlude“ oder „Danse Guerrière“ über den einzelnen Teilen zu finden. Man ist also völlig im unklaren, ob einer oder drei Teile gemeint sind. Szenische Anmerkungen lassen allerdings auf eine Dreiteiligkeit schließen. Zunächst schildert die Musik das Erwachen der Nymphen, die einen langsamen und geheimnisvollen Tanz aufführen (Nocturne?); dann versinkt alles in Nacht, und man hört entfernt Stimmen hinter der Szene (Interlude?), bis endlich im Lager der Piraten eine immer zu größerer Wildheit ausartende Musik zum strettaähnlichen, rasenden Schluß führt (Kriegstanz?). Sei dem nun, wie ihm wolle, die mir vorliegende Partitur ist die raffinierteste Arbeit eines der hypermodernsten Schule angehörenden sehr begabten Komponisten, der das Hauptgewicht auf eine farbenprächtige, manchmal überladene Instrumentation und betriebsamste Ausnutzung aller klanglichen und dynamischen Effekte und Finessen legt: ein Orchester à la Strauß, doch ohne dessen geniale Einfälle, und eine Harmonik à la Debussy. Dieses sind die charakteristischen Merkmale einer mehr für das Auge als für das Ohr entworfenen Partitur. Denn Ravel scheut

vor keiner Ungeheuerlichkeit zurück und gibt gleich mit dem Anfangstakt die Signatur für das Kommende. Im pp-Tremolo beginnen die Streicher folgendermaßen:



und musizieren so in steigenden und fallenden Sekunden entsprechend weiter. Interessant, geistreich und entschieden neu mag ja eine solche Kombination zum Ausdruck entsprechender Stimmungen wohl sein; aber derartiges als „Musik" zu bezeichnen, wäre — vermessen. Infolge des großen Orchesterapparates (27 Bläser, 10 Schlaginstrumente, 2 Harfen, Celesta [die man übrigens nur selten hören wird] mehrfach geteilte Streicher und Chor) ist es nur ganz großen und vorzüglichen Orchestern möglich, diese stark kakophonische Tonsprache zum seltenen Erklingen zu bringen. Und das ist gut so.

Carl Rorich

127. **Bruno Mugellini**: Metodo d' Esercizi tecnici per Pianoforte. Bd. 1—8. Verlag: Carisch & Jänichen, Mailand. (No. 1, 7 je Mk. 1.50, No. 2, 3, 4 je Mk. 3.50, No. 5 Mk. 5.—, No. 6 und 8 je Mk. 2.50.)

Nächst den „Technischen Studien" von Franz Liszt dürfte wohl das uns vorliegende Werk das umfassendste seiner Art sein, und bei einer vergleichenden Durchsicht drängt sich uns zuerst der Gedanke auf: War das acht Bände umfassende und ca. 20 Mark kostende Übungswerk überhaupt nötig? Für Deutschland und England jedenfalls nicht; für Italien mag es eine Lücke ausfüllen, wenn es keine italienische Ausgabe des großen Lisztschen Werkes geben sollte. Sicherlich sind die „Technischen Studien" Liszts nicht ohne Einfluß auf die Gestaltung des Mugellini'schen Werkes geblieben, trotzdem aber hat der Verfasser es doch verstanden, seiner Arbeit ein persönliches Gepräge zu geben. Besonders glücklich ist Mugellini im ersten Hefte, das die Fünffinger-Übungen als Vorbereitung für die Skalen bringt. Mugellini verwendet hier meines Wissens als erster statt der allüblichen Stämmtöne c—g die Töne eis, fis, gis, ais, h und verteilt sie auf die linke Hand in umgekehrter Reihe. Außerdem zieht er noch andere Tongruppen heran. Das ist zweifellos ein großer Fortschritt gegen die meisten Fünffinger-Übungen à la Herz, Biehl, Aloys Schmitt und die ungezählten anderen. Er hätte hier noch einen Schritt weiter gehen und der Rechten die fünf ersten Töne von B-dur und der Linken die fünf ersten von h-moll usw. überweisen können. Die Durchbildung der Finger wäre dann eine noch gründlichere. Im weiteren Verlaufe bleibt aber der Verfasser diesem Prinzipe nicht treu, auch dem der Umkehrung für die linke Hand nicht. Dafür läßt er aber die Übungen in der Art von unendlichen Kanons spielen und fördert dadurch die Unabhängigkeit beider Hände. Die Übungen mit „gefesselten" Fingern würden noch zweckdienlicher sein, wenn Mugellini vorschriebe, die Finger dürften auf den gehaltenen Tasten nur lose mit absolut lockerem Handgelenk aufliegen. Die folgenden vier Hefte bringen nur wenig Abweichungen von bereits vorhandenem Material. Ausführlicher geht aber der Verfasser auf polyphone Studien ein. Während ich nun die Übungen mit verschiedenen Anschlagsarten (rechte Hand legato, linke Hand staccato und umgekehrt) für recht ersprießlich halte, möchte ich vor dem Gebrauche, mindestens vor anhaltender Verwendung der rein polyphonen Studien warnen, da wir in den Werken Seb. Bachs alle derartigen Dinge überreichlich finden und herausgreifen können. An der Quelle polyphoner Künste zu studieren ist bei weitem erquicklicher und lohnender. Einige der Übungen dürfte auch der Verfasser bewußt an Bach angelehnt haben, z. B. entspricht Übung No. 4 S. 26 im genannten Bande dem Anfange der c-moll Fuge im I. Teile des Wohltemperierten Klaviers und Übung No. 6 S. 27 der Allemande der c-moll Suite (französischen Suite). Auch für den VII. und VIII. Band des Mugellini'schen Werkes vermag ich mich nur teilweise zu erwärmen. Die Übungen im Pedalgebrauch wünschte ich in der Hand jedes Musikjüngers; dagegen halte ich die Übungen im „Legato cantabile" für überflüssig, da hierfür die Literatur hinreichend Stoff bietet. Ebenso dürften die polyrhythmischen Studien des VIII. Bandes wegen ihrer relativen Trockenheit nicht hoch angeschlagen werden. — Im III. Hefte S. 38 Abschnit 17 Übung 1 muß die vierte Note c statt a heißen, und im 6. Hefte S. 26 § 15 Übung 2 muß zu Anfang der **dritte** Finger und nicht der fünfte vorgezeichnet werden. Alles in allem ist Mugellini's Arbeit ein brauchbares Werk, dem seine italienische Fassung aber für Deutschland hinderlich sein wird.

Martin Frey

128. **Jaroslaw Hoppe**: Drei biblische Gesänge für eine tiefe Stimme und Klavier. op. 2. Verlag: Albert Stahl, Berlin. (Mk. 3.—.)

Der Komponist hat die Worte den Psalmen 124, 126 und 23 entnommen. Zu loben ist die Sorgfalt, die er auf die Deklamation in der Singstimme verwendet. Aus der musikalischen Ausgestaltung spricht ein ernststrebendes Talent. Die Gesänge werden sicher ihre Liebhaber finden.

Walter Dahms

129. **Pietro Locatelli**: Twee Sonates voor Viool. Met Pianobegeleiding door Julius Röntgen. Verlag: G. Alsbach & Co., Amsterdam. (Mk. 3.—.)

Wiederholt habe ich schon darauf hingewiesen, daß ältere Violinsonaten heute schon im Überfluß publiziert werden. Trotzdem dürften diese beiden Sonaten, von denen die in G dem opus 8, die in f-moll dem opus 4 des Komponisten entstammt, für Studium und Konzert hochwillkommen sein; es sind musikalisch wertvolle Werke, die der Herausgeber mit geschmackvollen Kadenzen und vortrefflicher Begleitung versehen hat. Die elegische f-moll Sonate hatte übrigens bereits L. A. Zellner 1871 in keineswegs einwandfreier Weise veröffentlicht. Ein Vorwort von Dr. D. F. Scheurleer informiert über Locatelli und seine Kompositionen ausreichend.

Wilhelm Altmann

KRITIK

OPER

BERLIN: Theater des Westens. Gastspiel des Russischen Ballets. In unserer reformfreudigen Zeit, die an allen Ecken und Enden Neues an die Stelle des wirklich oder angeblich Alten setzen möchte, hat es auch nicht an Stimmen gefehlt, die der überlieferten choreographischen Kunst ein baldiges Absterben weissagen zu dürfen vermeinten. Mit der Herrschaft der Tüllhöschen und Gazeröckchen sei es endgültig vorbei, hieß es. Um so interessanter und lehrreicher war die Bekanntschaft mit den russischen Gästen, deren vollendete Darbietungen den schlagenden Beweis erbrachten, daß das alte Ballet noch immer lebensfähig ist, und daß die häufig etwas über die Achsel angesehene Kunst Terpsichorens auch heute noch starke, reine Wirkungen hervorzubringen vermag, vorausgesetzt, daß sie von Jüngern und Jüngerinnen ausgeübt wird, die, wie das russische Ensemble fast durchweg, Meister ihres Faches sind. Alte Ballettradition in glücklicher Verbindung mit modernem Stilgefühl, höchstentwickelte Tanztechnik und eine bis ins kleinste durchgebildete Beherrschung des Mimischen — darin liegt das Geheimnis der ungewöhnlichen Erfolge dieses Russischen Ballets, von dessen Mitgliedern hier nur die graziöse, vielseitige Primaballerina Thamar Karsavina und Waclaw Nijinski erwähnt seien, letzterer ein Tänzer, dessen geradezu phänomenale, sich dabei immer in den Grenzen des Schönen und Natürlichen haltende Leistungen einen hohen ästhetischen Genuß zu bieten geeignet sind. Zur Aufführung gelangten u. a. Werke von Tschaikowsky („Schwanensee"), Tscherepnin („Der Pavillon der Armida"), Rimsky-Korssakow („Scheherezade"), Borodin (Polowetzer-Tänze aus „Prinz Igor"), Adam („Gisella"); Schumanns „Carnaval" und Webers „Aufforderung zum Tanz" waren gleichfalls choreographischen Bildern zugrunde gelegt worden. Ganz unzulänglich war leider das Orchester. Die choreographische Oberleitung hatte Michel Fokin. Willy Renz

BOSTON: Debussy's „Pelleas und Melisande" ist dreimal vor ausverkauften Häusern gegeben worden und wird wahrscheinlich noch mehrere Male aufgeführt werden. Dies ist natürlich, denn der Manager Russell hat keine Ausgaben und Mühen gespart, dieses Werk würdig herauszubringen. Szenerie und Kostüme sind wundervoll. Selbst die Bühne war verkleinert worden, damit das Ganze eine harmonische Form bekomme. Mme. Maeterlinck gab die Melisande; sie kann zwar nicht singen, aber sie ist eine ausgezeichnete Darstellerin und versteht ihres Gatten Wünsche in allen Details; alles zu singen ist unnötig in einem Werke, in dem aus dem Orchester alles enträtselt werden muß. Vami Marcouse kam über den Ozean, um uns zu zeigen, wie Golo dargestellt und deklamiert werden muß. M. Riddez sang zu gut; man wünscht in einem so instrumental gedachten Werke nicht durch Gesang gestört zu werden. Ich kann nicht glauben, daß das Publikum an einem musikalischen Bühnenwerk Gefallen findet, das so unsanglich ist und so durchaus Melancholie ausströmt. Aber die Leute gehen aus Neugierde hin und harren geduldig aus. Vielleicht ist es gut, denn je öfter man dieses Werk hört, um so mehr findet man darin. Jedoch ob eine solch neurotische Sache gesund ist, selbst wenn man sie versteht, ist eine andere Frage. Louis C. Elson

BRESLAU: Kurz vor der Berliner Hofoper griff auch unser Stadttheater auf Verdi's schönes Alterswerk „Othello" zurück, in dem sich die süße Melodik des genialen Italieners so wundersam eint mit der von ihm aus der Berührung mit deutscher Kunst neu gewonnenen dramatischen Wahrheit und Größe. Prüwers eigenkräftige Dirigentenkunst ist gerade für pathetische Schöpfungen vom Schlage des „Othello" wie geschaffen. In Sigmund Hecker besitzen wir einen Bariton, dessen Stimme und Vortragsart als im besten Sinne „italienisch" zu bezeichnen sind. Wäre er ein ebenso guter Darsteller, wie Sänger, sein Jago hätte keinen Rivalen zu scheuen. Fritz Trostorff hat früher den Othello mit eherner Stimmkraft ausgestattet. Jetzt müht er sich mehr um die lyrischen Stellen. Bei diesem löblichen Bestreben legt ihm jedoch sein baritonaler, für Wagnerhelden prädestinierter Tenor manches Hindernis in den Weg. Einen richtigen, wohlig-dunklen Desdemona-Sopran ließ Barbara Miekley-Kemp hören, die aber erst ganz in ihrem Element sein dürfte, wenn sie sich der hochdramatischen Partieen bemächtigt haben wird. Fritz Klarmüllers Cassio war gesanglich ohne Tadel, hatte aber nicht immer die kriegerische Haltung des leichtlebigen, verwöhnten Offiziers. Werk und Wiedergabe fanden enthusiastischen Beifall. Eine Publikumsoper war dennoch der „Othello" bei uns noch nie, und ich fürchte, er wird das auch nach seiner neuesten Studierung nicht werden. — In einer sehr tüchtigen Aufführung der „Walküre" (ebenfalls unter Prüwer) sang Ernst Bürstinghaus zum ersten Male hier den Wotan, für den er die gebietende Gestalt, die wuchtige Stimme und die rechte dramatische Energie mitbringt. Im übrigen herrscht der „Rosenkavalier". Dr. Erich Freund

DRESDEN: Nun hat auch Friedrich Plaschke seinem Rollenschatze den Hans Sachs eingefügt und zwar mit so entschiedenem Glück und Erfolg, daß wir jetzt zwei hervorragende Vertreter dieser anspruchvollsten Baritonpartie besitzen. Magdalene Seebe war ein in Gesang und Darstellung gleich vortreffliches Evchen, und Franziska Bender-Schäfer sang und spielte die Lene ganz vorzüglich, sodaß man auch diese zweite Besetzung als eine solche ersten Ranges bezeichnen darf. — Den Rigoletto hat Desider Zador neu übernommen. Aber sein Gesang klang immer noch gequält und unfein im Ton, und seine Darstellung war dermaßen auf Kulisseneffekte berechnet, daß man der Gesamtleistung nicht froh werden konnte, zumal sie durch eine starke Entgleisung noch beeinträchtigt wurde. Mir scheint, daß Zador als Sänger wie als Darsteller hier „fehl am Ort" ist. — Als Agathe gastierte Gerta Barby mit ansehnlichem Erfolge, der es begreiflich erscheinen läßt, wenn die Verpflichtung dieser stimmbegabten und geschickten Sopranistin in Erwägung gezogen wird. — Im Zentraltheater bot das Ensemble des Theaters des Westens

aus Berlin einige prächtige Aufführungen der Operette „Wiener Blut“ von Johann Strauß. Dieses Gastspiel ließ erkennen, daß unsere beiden ständigen Operettentheater doch in vielen Punkten einer Steigerung ihrer Leistungen fähig wären. F. A. Geißler

FRANKFURT a. M.: Die hiesige erfolgreiche Uraufführung der Musiktragödie „Oberst Chabert“ von Hermann W. von Waltershausen machte mit einem Musiktalent bekannt, das vor allem die Forderungen erfüllt, die man an einen modernen Dramatiker stellen darf. Das von dem Komponisten selbst, nach einer Novelle Balzacs, verfaßte Textbuch ist sehr geschickt angelegt. Es exponiert gut, hält die Spannung bis zum letzten Moment wach und gestaltet die Charaktere nach dem etwas stark realistischen Vorbild für das Musikdrama passend um. Es ist die Geschichte von dem zurückgekehrten, totgeglaubten Gatten, doch ohne daß die Erinnerung an Enoch Arden wachgerufen wird. Der temperamentvolle Franzose gestaltete die Sache wesentlich anders. Er läßt den Obersten Graf Chabert unter des großen Napoleon Fahne bei Eylau gefallen sein; schwer verwundet gerät der Held in ein Massengrab, wird gerettet und gesundet allmählich. Er pocht auf sein Recht; doch man glaubt ihm nicht, hält ihn für wahnsinnig und sperrt ihn ein. Zehn Jahre ist er von Paris fern gewesen; es fehlt ihm an Beweisen, um sich seine Stellung wieder zu erobern. Endlich findet er einen Advokaten, der sich für ihn verwendet. Doch die einzige, die für ihn zeugen könnte, die Gräfin, findet nicht den Mut dazu. Sie hat sich mittlerweile wieder verheiratet und lebt mit ihrem Gatten und zwei Kindern aus dieser Ehe sehr glücklich. Briefe ihres ersten Gatten will sie nicht erhalten haben; doch wagt sie nicht den Eid auf das Haupt ihrer Kinder zu schwören. Graf Ferraud, ihr Gatte, weist sie aus verletztem Ehrgefühl an den Obersten zurück. Verzweifelt gesteht sie diesem, daß sie ihn nie geliebt habe, sondern daß ihr Herz dem zweiten Gatten und ihren Kindern gehöre. Da gibt Graf Chabert sich selbst den Tod. Er erschießt sich, um das Lebensglück der Frau zu erhalten, die er mehr liebt als sein armes Dasein, und die zu spät erkennt, daß er sie wahrhaft geliebt hat. . . . Aber dieser melodramatische Schluß ist ohne Sentimentalität gestaltet. Überhaupt ist eine fest zugreifende Hand am Werk, die Szenen von dramatischer Spannkraft und starker Wirkung schafft. Das Meiste folgt aus den Charakteren, von denen freilich die des Crafen Ferraud und des Advokaten schärfer gezeichnet sein dürften. Waltershausens Musik zu diesem gutgewählten, gutgeschriebenen Text ist nicht sehr tief, aber gesund, modern empfunden. Sie entbehrt trotz der fühlbaren Vorbilder Strauß und Puccini nicht einer gewissen Eigenart. Ihr Hauptvorzug ist der einer maßvollen, klaren Orchestration, die fast jedes Textwort deutlich zur Geltung kommen läßt. Der Konversationston des ersten Aufzugs dürfte noch leichter und freier gehandhabt sein, unbeschadet der vorwaltenden düsteren Stimmung. Dagegen sind die dramatischen Momente und Szenen gut erfaßt, und ein Quintett im zweiten Akt zeigt das Können des jungen Komponisten bereits auf erstaunlicher Höhe. Schüler des leider zu früh verstorbenen Thuille, ist er bisher nur mit einer Musikkomödie „Else Klapperzehen“ (Dresden, 1909) hervorgetreten. Man darf Hoffnungen auf ihn setzen. Denn wer mit so großem musikdramatischen und technischen Geschick die Fäden einer immerhin nicht einfachen Handlung entwirrt und so einheitlich, so zielbewußt gestaltet, ist ein Berufener, der bei weiterer Vertiefung seiner Persönlichkeit wie der Aufgaben, die sie sich stellt, gewiß noch Schönes und Charakteristisches erreicht. Denn von beidem gibt die Musiktragödie „Oberst Chabert“ beredte Kunde. Ihre Aufführung, unter der umsichtigen Leitung von Hans Schilling-Ziemssen, war wohlvorbereitet. Weniger vorteilhaft präsentierte sich die Inszenierung, die mehr Geschmack hätte zeigen dürfen. Die Titelpartie gab Herr Breitenfeld mit viel Temperament in Spiel und Gesang. Wirkungsvoll gestaltete Frau Gentner-Fischer die Gräfin. In den übrigen Partieen waren die Herren Hutt, Brinkmann, Schramm und Erdös an rechter Stelle; nur übertrieb der letztere leider und verdarb sich dadurch viel. Der Komponist wurde nach jedem Akt mehrmals hervorgerufen. Theo Schäfer

HAMBURG: Die Erstaufführung von Wolf-Ferrari's „Schmuck der Madonna“ hat zwar einen guten äußeren Erfolg gehabt, konnte aber nicht verhindern, daß diejenigen, die von Wolf-Ferrari nach seinen früheren kleinen Meisterwerken auf dem Gebiete des Rokokohumors etwas Besonderes erwartet hatten, sich sehr enttäuscht sahen, daß dieser Komponist, der so verheißungsvoll einsetzte, nun plötzlich auf den ausgetretenen Stufen des veristischen Hintertreppendramas zum Kassenerfolg zu gelangen versucht. Das Buch, das nur einige Reize hat, die novellistischer Art sind, und die darum auf der Bühne versagen, ist im übrigen in seinem ganzen Stil und in seiner Aufmachung durchaus infiziert von den Giften des überlebten Verismus, der vor zwanzig Jahren auf kurze Zeit das Theaterpublikum köderte. Als Wolf-Ferrari dies Buch komponierte, beging er eine Unehrlichkeit gegen sich selbst: er verleugnete sein besseres Ich und diese Unehrlichkeit rächt sich an ihm selbst. Denn verfeinern läßt sich nun einmal die breite musikalische Alfresco-Manier der Veristen nicht, und die krassen Akzente dieser pseudo-dramatischen Schule hat Wolf-Ferrari überhaupt nicht. So ist etwas Ganzes bei diesem Werke doch nicht herausgekommen, und man braucht kein besonders hellsichtiger Prophet zu sein, um jetzt schon sagen zu können, daß nach einem kurzen Scheinerfolg auch diese Oper bald auf dem Friedhof der Opernarchive in den Theaterbibliotheken ihre ungestörte Ruhestätte finden wird. Die Aufführung unter Winternitz' Leitung, mit Marak und der Fleischer-Edel in den Hauptrollen war gut.

Heinrich Chevalley

KÖLN: Zu den ihren Zweck nicht erreichenden ungemein zahlreichen Engagementsgastspielen im Opernhause gehörte auch ein solches der Altistin Else Bengell, deren Können sowie auch Stimme sich als unzulänglich erwiesen. Dahingegen dürfte ein Vertrag mit dem als Sachs und Wotan vielversprechend aufgetretenen Frankfurter Baritonisten Friedrich

Braun perfekt werden, wenn ein weiteres Auftreten abseits von Wagners Stil die guten Qualitäten des Sängers als stichhaltig erweist. Auch die Breslauer Soubrette Minnie Wolter hat als Rose im „Glöckchen des Eremiten" recht hübsche Eindrücke erzielt. Gleichwie zuvor im Stuttgarter Hoftheater, hat nun auch hier Karl v. Kaskels einaktiges Opernscherzo „Die Nachtigall" (Text von F. A. Geißler), das als abendfüllende Beigabe zu des Komponisten so erfolgreichem „Gefangenen der Zarin" erschien und in Zukunft in dieser bestens passenden Zusammenstellung im Spielplane bleiben soll, eine ungemein gute Aufnahme gefunden. Die stimmungsreiche Lyrik und die vielen feinen Charakteristiken der im ganzen sehr aparten Tonsprache sicherten dem liebenswürdigen Werkchen alsbald die Sympathieen der Opernfreunde. Unter Walter Gaertners höchst geschmackvoller Leitung nahm die von Hans Islaub durch eine allerliebste Gartenszenerie unterstützte Aufführung mit Wanda Achsel als gesanglich wie äußerlich gleich anmutvoller Liselotte einen vortrefflichen Verlauf. Im „Gefangenen der Zarin" gibt nun (mit Frau Guszalewicz abwechselnd) Sophie Wolf die Zarin Elisabeth in ganz prächtigem gesangsrhetorischen und darstellerischen Stile. — Nach 20jähriger Zwischenzeit ist Meyerbeers „Afrikanerin" neuerdings zum Ereignis geworden. Sprach schon das Werk an sich auch abseits der eigentlichen Glanznummern augenscheinlich lebhaft an, so wurde die mit enormen Summen beschaffte, zumal in der Schiffsszenerie wundervolle und ganz einzigartige Ausstattung mit hellem Jubel begrüßt. Direktor Fritz Rémond hat da ein Kabinettstück eindrucksvoller Regiekunst geliefert, das Orchester stand unter Gustav Brechers umsichtiger, aber langsame Zeitmaße allzusehr bevorzugender Leitung, während unter den Solisten Modest Menzinsky und Alice Guszalewicz als vielvermögende Repräsentanten des Vasco und der Selica hervorragten.

Paul Hiller

KÖNIGSBERG: Seit Ende November haben wir hier den „Rosenkavalier", und noch immer füllt er in einer, im allgemeinen recht gelungenen Aufführung, zu deren Vorbereitung Kapellmeister Paul Frommer viel Mühe und Sorgfalt verwandt hatte, das Haus. Von den Darstellern sind vor allem Charlotte Uhr als ausgezeichneter Oktavian und Marianne Valentin als sehr tüchtige Feldmarschallin zu nennen. Sonst wurde die gewohnte Ruhe im Spielplan durch die willkommenen Auffrischungen der Opern „Liebestrank" von Donizetti, „Der schwarze Domino" von Auber und der Operette „Fortunios Lied" von Offenbach unterbrochen. — Von Gästen erschienen Eva v. d. Osten, die diesmal außer Elsa und Carmen noch ihre packende Marta in „Tiefland" mitbrachte, und Mia Werber, reizend als Adele in der „Fledermaus", doch als Rose Friquet im „Glöckchen des Eremiten" und Gretel nicht recht am Platze.

Dr. Erich Herrmann

KOPENHAGEN: Den Monat Januar beherrschte die Wiederaufführung des vollständigen „Ring des Nibelungen" unter lebhafter Teilnahme von Seiten des Publikums und z. T. in gelungener Vorführung. Die Hauptpartieen waren in den Händen von Frau Brun, Frl. Krarup-Hansen, der Herren P. Cornelius und H. Nissen. Die verstärkte Kapelle leitete Fr. Rung. — Im Verhältnis zu diesen zwei mal vier Abenden verblaßt die Aufführung eines Einakters von Lange-Müller, der Bearbeitung (Fragment) seiner Jugendoper „Tove".

William Behrend

MAGDEBURG: Dem Stadttheater fiel in diesen Wochen die deutsche Erstaufführung von Kienzls neuer Oper „Der Kuhreigen" zu, Text nach einer Novelle von H. Bartsch von Richard Batka. Wir besitzen wohl die Oper des Herzwehes, abgrundtiefen Liebesleids, der Sehnsucht des Herzens zum Herzen in „Tristan und Isolde". Aber die Oper des Heimwehes ist noch ungeschrieben, der Sehnsucht des Herzens zur Natur; zu jenem Fleck Erde, auf dem der Traum der Kindheit geträumt wurde, von dem man fortzog zu fremden Menschen, der aber mit seinen Tälern und Bergen, seinen Blumen und Sternen doch immer vor der Seele steht und sich nie aus ihr vertreiben läßt. Denn die Heimat nur ist eine Mutter; die Fremde, die zweite Heimat, sie wird so oft zur Stiefmutter. Aber „Mignon" ... das scheint ja wirklich so etwas wie eine Heimwehoper, aber niemand wird finden, daß es die — deutsche Heimwehoper sei. Ein wie dankbarer Stoff die Sehnsucht nach der heimischen Scholle ist, das zeigt Batkas Textbuch und Kienzls Musik. Bezeichnend, daß der Grazer Komponist der auf französischer Erde — in Paris — spielenden Handlung in seinen Melodieen einen deutschen Heimwehklang beigemischt hat, nämlich durch das Erklingen eines alten Volksliedes: „Zu Straßburg auf der Schanz, da ging mein Trauern an". Der seinem Empfindungsgehalte nach echt deutsche Klang auch in seiner pastoralen Einleitung erzeugt ein Echo, aber nicht vom Sentimentalen her, sondern vom Politischen: Revolutionsgesänge aus dem Paris Ludwigs XVI. und die Revolution selbst verschlingen schließlich die wehmütige Weise; die Guillotine tut hinter der Szene während des Schlusses vom letzten Akte ganze Arbeit. Das Textbuch Batkas ragt in seinem künstlerischen Ernst über viele neuere andere hinaus, Kienzls Musik ist nicht von der Geschlossenheit des „Evangelimanns", aber die Partitur enthält viel stimmungsvolle Musik; auch die Art ist fein und vornehm, in der Kienzl sein Heimwehmotiv im Laufe der Handlung verwertet, und wie er Heimwehnot mit der Herzensnot seines Helden verschmilzt. Ein Schmuckstück des Werkes ist ein Terzett im zweiten Akte. Die Oper ging von Direktor Heinrich Hagin sorgfältig inszeniert in Szene. Kapellmeister Göllrich verschaffte ihr mit der Besetzung Struensee: Primus Thaller, Nelly Heyl: Marquise, einen starken Erfolg. Sie dürfte sich auf dem hiesigen Spielplane halten.

Max Hasse

MANNHEIM: In Anwesenheit des Komponisten ist endlich Julius Bittners „Bergsee" zur Aufführung gekommen. Der heitere Bittner, der seine Bauern so famos zu charakterisieren und zu karikieren weiß, verstieg sich hier in die gefahrvollen Regionen der großen Tragödie. Dem Aufwand an orchestralen Mitteln entspricht weder die Instrumentationstechnik

noch die Größe der musikalischen Erfindung. Die rein volkstümlichen Episoden gelangen am besten, so das Soldatenlied am Anfang und das Bauernlied. Wohl hat die Oper manche hübsche Einzelheit aufzuweisen, als Ganzes ist sie kein Treffer, und nicht zum geringsten ist auch daran der auf Unwahrscheinlichkeiten aufgebaute letzte Akt schuld. Artur Bodanzky und Ferdinand Gregori brachten die Novität glänzend heraus. Die Gundula Lilly Hafgreen-Waags war ganz vorzüglich, der Oberhofer und Grünhofer von Fenten und Felmy konnten als wohlgelungene typische Gestalten gelten, und dem Feldhauptmann wußte Hans Bahling starken Nachdruck zu verleihen. Weniger gut fand sich Rudolf Jung mit der Rolle des Steinlechner ab. — Fehl am Ort war auch Paul Kittel aus Wien, der sich als Lohengrin die Nachfolge Fritz Vogelstroms zu sichern suchte, den wir in diesem Sommer endgiltig an die Dresdener Bühne abgeben müssen, wie Lilly Hafgreen-Waag an die Berliner Kgl. Oper. Als Wotan und Sachs hatte Anton van Rooy großen Erfolg, dagegen kam Adolf Gröbke als Bewerber um das Fach des Heldentenors einige Jahre zu spät. Sein Tannhäuser zeigte wohl den verständigen und geschmackvollen Künstler, aber auch den Sänger, dessen Organ nicht mehr viel für die nächste Zukunft verspricht. Ein fröhliches Wiedererwachen feierten Humperdincks „Hänsel und Gretel“ nach zweijährigem Schlummer.

K. Eschmann

MÜNCHEN: Humperdincks Märchenspiel „Königskinder“, das in der früheren Form als Melodrama hier schon gegeben worden war, hielt nun auch als durchkomponierte Oper seinen Einzug in die Heimatstadt der Dichterin. Über das mehrfach besprochene Werk nochmals ausführlich zu reden, liegt kein Anlaß vor; so sei denn nur konstatiert, daß die von Röhr musikalisch und von Fuchs szenisch geleitete Aufführung bei ausgezeichneter Darstellung einen vollen Erfolg errang. Mag man in der Partitur auch allzu oft und reichlich die Spuren des Bayreuther Meisters erblicken, auf dessen Pfaden Humperdinck zu wandeln liebt, so bleibt doch noch genug des Sinnigen und Liebenswürdigen übrig, das ganz dem Schöpfer von „Hänsel und Gretel“ eigen ist. Herr Wolf und Frau Bosetti gaben die Titelrollen musikalisch und darstellerisch geradezu ideal, und in kleineren Partieen sind Herr Brodersen und Herr Lohfing sowie Frl. Zeiller und Frl. Lippe mit besonderem Lob zu bedenken. Auch die Kostüme Kirschners und die Maschinen Kleins sind der Erwähnung würdig. Alles in allem: eine ausgezeichnet gelungene Aufführung.

Dr. Edgar Istel

PARIS: Die Textdichter der in der Gaîté mit Erfolg gegebenen Oper „Les Girondins“ von Fernand Le Borne, der bekannte Musikalienverleger Paul de Choudens und Leneka, haben sich an einen großen historischen Stoff gewagt und sind dabei in den Fehler verfallen, eine der wichtigsten Episoden der Revolution, die Verfolgung und Hinrichtung der Girondisten, nur als Folge eines sehr gewöhnlichen Liebeshandels hinzustellen. Sie geben dem historischen Girondisten Jean Ducos eine unhistorische Geliebte, in die der Verräter Varlet so vernarrt ist, daß er aus Eifersucht alle Girondisten aufs Schaffot bringt. Die Revolution liegt aber doch unserer Zeit zu nahe und hat zuviel Einfluß auf sie ausgeübt, als daß eine solche Entstellung der Tatsachen und eine solche Herabwürdigung der Motive erträglich wäre. Im übrigen haben sich freilich die Textdichter und noch mehr der Tonsetzer redliche Mühe gegeben, die Revolutionsstimmung zu charakteristischem Ausdrucke zu bringen. Der dritte und der vierte Akt, die je in zwei Bilder zerfallen, zeigen uns zuerst eine große Volksszene vor dem Klub der Jakobiner, dann das erste Verfassungsfest auf dem Platze der zerstörten Bastille, dann die in der Conciergerie verhafteten Girondisten und endlich das berühmte Abschiedsmahl derselben, und hier haben überall die Abbildungen der Zeit und die späteren künstlerischen Darstellungen als Leitfaden gedient. Diesem Geiste getreu hat auch Le Borne reichlichen Gebrauch gemacht von der revolutionären Musik. Die Marseillaise, die Carmagnole, das Ça ira und der Hymnus von Gossec spielen eine bedeutende Rolle in ihrer wirklichen Gestalt und als Leitmotive. Le Borne besitzt auch in hohem Grade die Gabe kontrapunktischer Verarbeitung und Orchestrierung, sodaß auch noch ein großer Teil wertvoller persönlicher Arbeit zu konstatieren ist. Die Liebesszenen, in denen der Tonsetzer mit eigenem Material arbeitete, stehen freilich etwas zurück gegen die revolutionären Volksszenen. Die Sucht nach verschrobenen Harmonieen widerstrebt hier oft dem natürlichen Ausdruck der Gefühle. — Maurice Ravel, der einst durch seine übermäßige Kühnheit den Rompreis verscherzte, ist in seinen Werken bald furchtbar kompliziert, bald überraschend einfach. So lieferte er vor einiger Zeit der Société Nationale eine Reihe vierhändiger Klavierstücke, für deren Ausführung er ausdrücklich Kinderhände forderte. Diese naive Musik gefiel aber so sehr, daß der Komponist aufgefordert wurde, ein Ballet daraus zu machen für das Théâtre des Arts. Unter dem Titel „Ma Mère l'Oye“ fand das Werk in dieser Gestalt einen großen Erfolg. Jeanne Hugard regelte das Ballet und der Maler Drésa lieferte Szenerie und Kostüme. Als Handlung wurde erfunden, daß Dornröschen während ihres Schlafes die übrigen bekannten Märchen der „Mutter Gans“ im Traume sieht. Für das kleine Orchester des Theaters hat Ravel freilich seine Klavierstücke etwas raffinierter gemacht, aber ohne sie ihrer Natürlichkeit zu berauben.

Felix Vogt

PRAG: Im Neuen Deutschen Theater hat Zemlinsky Mozarts „Figaros Hochzeit“ einstudiert. Wie fein er das getan hat, war für alle Musikfreunde ein seltenes Fest. Alles war bis zu den letzten Konsequenzen auf die Ensemblewirkung eingestimmt, überall der Lustspielton gewahrt. So kam es denn, daß der Enthusiasmus groß war, und die Oper jetzt häufiger gegeben wird als je. In die Ehren des Abends teilten sich mit Zemlinsky der Oberregisseur Eger, die Damen Boennecken, Körner und Pfleger, sowie die Herren Pokorny, Kant und Winkelmann. Ein dreimaliges Gastspiel Leo Slezaks und ein auf ebenso viele Abende berechnetes Gastspiel von Edith de Lys sind noch zu nennen

In der Operette hat man Paul Ottenheimers „Heimliche Liebe“, die in Wien noch immer volle Häuser macht, nur einigemal gegeben. Dann ist dieses Werk, das die Kraft hat, sich neben der gangbaren Wiener Ware zu behaupten, wieder vom Spielplan verschwunden. — Im Tschechischen Nationaltheater werden jetzt Richard Wagners „Meistersinger“ am häufigsten gespielt. Die ungeheure Arbeit, die der Opernchef Karl Kovarovic in diesem Falle geleistet hat, ist aller Bewunderung wert. Aber es läßt sich nicht verkennen, daß ein wesentliches Moment der „Meistersinger“ in diesen Aufführungen nicht zur rechten Geltung kommt, das Deutsche, um das sich die Übersetzung selbstverständlich herumdrückt. „Was deutsch und echt, wüßt' keiner mehr, lebt's nicht in deutscher Meister Ehr'“, „In deutschen Landen weit gereist“ usw., in allen diesen und allen anderen Fällen behilft sich der Übersetzer mit gleichgültigen Wendungen, die den Kern der Sache nicht treffen. Gewiß ist nicht er der allein Schuldige. Typisch nationale Opern werden in der Übersetzung immer von ihrer Bodenständigkeit verlieren. Aber der Regie darf man doch sagen, daß die Meister nicht Alkoholiker sind, sondern würdige Männer waren, die auf ihren Stand etwas gehalten haben. Derselben Regie, der die Prügelszene so gut gelungen ist. Von den Mitwirkenden verdienen Theodor Schütz (Walther Stolzing), Ottokar Chmel (Sachs), Mirko Stonk (David) und Georg Huml (Pogner) besonderes Lob. Dr. Ernst Rychnovsky

ST. PETERSBURG: Zum Benefiz des Chores der Kaiserlichen Hofoper war Glucks „Orpheus und Eurydike“ gewählt worden. Durch eine treffliche Inszenierung von Meyerhold und Fokin besorgt, und eine kaum zu übertreffende höchst raffinierte Ausstattung an Dekorationen und Kostümen des Malers Golowin hatte man die keusche Oper zu einer Prunkoper und Sehenswürdigkeit ersten Ranges umgeschaffen. Diese glänzende äußere Hülle konnte um so freudiger anerkannt werden, als auch der musikalische Kern ein gesunder war und die Aufführung auch nach dieser Seite hin eine pietätvolle, Glucks würdige genannt werden darf. Naprawnik hatte die Leitung der Oper, der Tenor Ssobinow (Orpheus), Maria Kusnezowa (Eurydike) und Lydia Lipkowska (Eros) bildeten die Zierden des musikalischen Ensembles. Bernhard Wendel

SCHWERIN: „Das Moselgretchen“, Text von Walter Bloem, Musik von Max Burkhardt. Uraufführung. Die Schweriner Hofoper hat in den letzten Jahren mit ihren Uraufführungen wenig Glück gehabt, bei der des „Moselgretchen“ hatte sie jedoch einen unumstrittenen Erfolg zu verzeichnen. Das Werk ist eben volkstümlich im besten Sinne des Wortes. Der Text, in dem Walter Bloem außer einer geschickten Hand für den Aufbau einer bühnenwirksamen Handlung auch Humor und Empfindung verrät, gibt dem Komponisten in reichstem Maße Gelegenheit, seine schöpferische Begabung zu zeigen. Das Moselgretchen ist die Tochter eines Weinwirtes an der Mosel, die von ihrem Vater an einen reichen Weingutsbesitzer als Ehefrau verkauft werden soll. Der Vater läßt sich von diesem seinem zukünftigen Schwiegersohn dazu verführen, seinen Wein zu taufen, und gibt dadurch dem Geliebten Gretchens, einem armen Musikanten, ein Mittel in die Hand, womit er Gretchen von dem alten verliebten „Weinfaß“ befreit und sie für sich gewinnt. Burkhardt hat, was diese Dichtung vom Komponisten verlangt, einen köstlichen, kernigen Humor und ein tiefes, echt menschliches Empfinden. So konnte er ein Werk schaffen, das die Bezeichnung einer echten deutschen komischen Oper wahrhaft verdient. Sein kompositionstechnisches Können unterstützt ihn aufs beste. Er charakterisiert die einzelnen Personen vortrefflich und stellt sie scharf gezeichnet gegenüber. Er arbeitet mit wenigen, aber ungemein plastischen Motiven und weiß diese in feinsinniger Weise anzuwenden, zu verändern und zu verbinden. Die Instrumentation interessiert durch viele glückliche Einfälle und Klangwirkungen. Der Orchester- und Chorsatz zeigt schöne Stimmführung, klingt abgerundet und satt. Die Aufführung unter Willibald Kaehler war ausgezeichnet; Frau Becker in der Titelpartie sowie Fräulein Wichgraf und die Herren Kraze, Freiburg, Basil, Kruse und Holy (Regie) verhalfen dem Werk zu dem großen Erfolge. Hans Müllner

STRASSBURG: Einen guten Griff bedeutete die Wiederaufnahme von Offenbachs genialen „Hoffmanns Erzählungen“, worin der Meister der leichtgeschürzten Muse seine höhere künstlerische Kultur in charakteristischer Melodik und im Tonsatz aufs entsprechendste an den Tag legt. Die Aufführung unter Fried war eine recht gute — mit Hofmüller in der Titelrolle, Schützendorf als Vertreter des bösen Prinzips usw. — Zu einer Mustervorstellung gestaltete Pfitzner wiederum seine Neueinstudierung des „Fliegenden Holländer“, wobei zwei sonst manchmal zu beanstandende Faktoren besonders auf der Höhe waren: der Chor, verstärkt durch Hilfschor und Opernklasse des Konservatoriums, und die — erneuerte — Inszenierung. Der Holländer hatte in v. Manoff treffliche Verkörperung; als Senta und Erik alternierten die Damen Gärtner und Mahlendorf, die Herren Wilke und Hofmüller; den Daland gab Wissiak vorzüglich, Gleß allzu jugendlich; tonschön sang Dornbusch den Steuermann, Frl. Hermann und Arlow die Mary, und das Orchester ließ Pfitzner den schimmernden Rahmen ums Ganze flechten. — Der im Vorjahre herausgebrachte „Arme Heinrich“ erschien ebenfalls wieder (mit Wilke, Manoff, Wissiak, Frl. Gärtner und Gütersloh); ob sich ein Werk dieser Art, ähnlich dem „Parsifal“, als Repertoireoper eignet, mag dahingestellt bleiben. Von Interesse war auch Pfitzners Musik zum „Käthchen von Heilbronn“, die Stellen voll Poesie und Romantik enthält. Ein Weihnachtsmärchen „Der Findelhans“ (H. Batteux) erfreute die Jugend; sonst zierte nur noch „Martha“ den das „multum“ vor den „multa“ bevorzugenden Spielplan. Dr. Gustav Altmann

WIEN: Die Volksoper hat zwei heitere Bühnenwerke in ihren Spielplan aufgenommen, zwischen deren Entstehung eine ganze Generation liegt und die auch tatsächlich entgegengesetzte Pole auf dem Musikglobus bedeuten: Ignaz Brülls „Goldenes Kreuz“ und

„Feuersnot“ von Richard Strauß. Brülls Musik in diesem anmutvoll versonnenen, lieben und frischen Singspiel mutet heute wirklich wie „Rosmarin mit bunten Bändern“ an: ein zart duftender, prunkloser, mit feiner Grazie gebundener Strauß, in dem keine Blüte auf Draht gefaßt ist. Deshalb wirkt das herzliche und warme Werk auch heute, nach fast vierzig Jahren, mit der echten Kraft glaubwürdiger Unschuld und gewinnendem Reiz; zum Erstaunen vieler, die sich solcher Einfachheit längst entrückt glaubten und die von all den zärtlich munteren und innigen Melodieen wiederum eingefangen wurden. Es ist aber gar nicht so verwunderlich: innere Wahrhaftigkeit und Echtheit veraltet nicht so leicht, und in diesem kleinen Stück, so sehr es in der Technik des musikalischen Gefüges und des instrumentalen Kolorits von anderen überholt worden ist, wird kein unehrlicher und kein künstlicher Takt zu finden sein — nichts, was bloß „gemacht“ ist und was bloß der Fertigkeit, nicht dem Ausdruck einer kindlich gemütvollen Seele entspringt. Das Publikum der Volksoper, die das „Goldene Kreuz“ unter Herrn Pitteroffs Leitung mit den Damen Lefler und Ritzinger, den Herren Ziegler, Nosaliewicz und Leonhardt sehr liebenswürdig und lustspielmäßig, nur hier und da ins Konventionelle geratend und feinere Durchbildung erfordernd, aufgeführt hat, dankte für die unbefangene und in leichtem Genießen empfangene Gabe mit hellem Jubel. — Nicht ganz so einmütig, wenn auch schließlich in starker Steigerung, erklang dieser Jubel bei der „Feuersnot“. Was ja leicht erklärlich ist: vor allem durch die Wiedergabe, die besonders im orchestralen Teil (wieder unter dem offenbar routinierten, aber nicht sehr subtilen Herrn Pitteroff) alle Klarheit und allen strahlenden Glanz vermissen ließ und die in den derb geschrieenen, viel zu ungepflegten und unfreien Kinderchören bedenklich schwankte und nur von Frl. Jeritza und Herrn Schützendorf auf künstlerischer Höhe gehalten wurde; dann aber auch durch das Werk selbst und besonders durch die Dichtung, in der sich allzuviel heterogene Elemente um eine hanebüchen ungenierte Sage oft sehr undramatisch gruppieren, in der Überbrettlstellen auf der einen, polemische auf der andern die Einheit stören und in der der — vom Tondichter freilich glanzvoll gutgemachte — Mißgriff, die Bühne durch lange Zeit dunkel zu lassen, während der Chor stillhalten muß, und die Handlung stockt, den lebendigen Fluß der Szenen arg hemmt. Trotz alledem ist das Werk ein Juwel. Was darin problematisch ist, weiß Strauß heute besser als irgendein anderer; aber kaum jemals hat ihn ein Text, so fragwürdig er im einzelnen sein mag, derart befruchtet und ihn zu solcher Musizierfreude angespornt. Man wünscht sich drei Paar Ohren, um all das aufnehmen zu können, was da melodisch blüht und lebt, in blendenden musikalischen Antithesen lossprüht, in geistreichem Witz und innigem Humor in allen Stimmen singt und klingt. Wohin man auch horcht — überall schlägt einem Hinreißendes entgegen: in zarten Liedsätzen, in frisch zufahrendem Volksliedton, in schwer und reif gewordener, geheimnisvoller Melodik, von intensivstem Gefühl beladen; und all das vereinigt sich zu einer dramatischen Symphonie, wie man sie vor Strauß nicht gekannt hat und die, ebenso durch die Fülle des Gleichzeitigen als durch den Reichtum des Nacheinander nicht leicht zu perzipieren ist. Aber das Ganze erschließt sich bald dem liebevoll Hingegebenen, und auch der Ungeduldige wird in jedem Augenblick, aus jeder Einzelnheit, die er erhascht, schöne Musik davontragen. Seinen dramatischen Stil hat Strauß erst später gefunden; hier sind bloß die Ansätze. Aber was hier klingt, ist so reich, so liebenswert, von einem lächelnden und herzlichen Geist so bezwingend ausgeströmt, daß es immer wieder laute Freude wecken wird. Es wäre schön, wenn die Volksoper dem Verdienst der Aufführung das weitere hinzufügte, diese Aufführung sorgfältiger, durchsichtiger und überzeugender zu gestalten und sich nicht entmutigen ließe, wenn die Zuhörer nicht gleich in dichten Scharen kommen. Die Beschäftigung mit Werken dieser Art trägt immer doppelten Lohn: den der künstlerischen Tat und den, die eigenen Kräfte eben durch das Bewältigen so widerspenstiger Aufgaben zu steigern und für immer Größeres reif zu machen. — In der Hofoper hat Direktor Gregor der Wiedererweckung der Mahlerschen „Fidelio“- und „Figaro“-Inszenierungen jetzt die der aulidischen „Iphigenie“ folgen lassen: unter unbeschreiblicher Ergriffenheit des Auditoriums, dem die schönsten Zeiten dieses Hauses durch die Art dieser Wiedergabe, durch die Iphigenie der Gutheil, die Klytemnästra der Mildenburg, Schmedes' Achill und Weidemanns (neu hinzugekommenen, prachtvollen!) Agamemnon wieder lebendig wurden. Richard Specht

WIESBADEN: Das Hoftheater brachte nach schier endlosen Proben als Weihnachtsgabe den „Rosenkavalier“ in glänzender Ausstattung. Sogar ein besonderer Vorhang mit Bildern aus der Oper fehlte nicht. Mannstädt hatte den musikalischen Teil mit liebevoller Hingabe einstudiert und ausgefeilt. Unter den Darstellern ragte Nelly Brodmann als Oktavian hervor. Der schöne einheitliche und lebensvolle Zug des ersten Akts delektierte, die operettenhaften Züge im weiteren Verlauf amüsierten: so konnte der Erfolg nicht ausbleiben. Prof. Otto Dorn

KONZERT

BARMEN: Die Konzert-Gesellschaft feierte ihr 50jähriges Bestehen durch Aufführungen der „Jahreszeiten“ und der „Neunten“, die bei Mitwirkung bedeutender Solisten einen festlichen Verlauf nahmen. Der durch den Professortitel ausgezeichnete Leiter Richard Stronck brachte außerdem ein neues Werk von Willem de Haan, die Kantate „Das Märchen und das Leben“, zur Uraufführung, dem jedoch trotz vieler Schönheiten kein Dauererfolg beschieden sein dürfte. Im 1. Konzert fand Elena Gerhardt mit Liedern von Strauß, Brahms und Wolf reichsten Beifall. Der Volkschor führte unter Hermann Inderau Händels „Judas Makkabäus“ auf und bevorzugte im übrigen die Instrumentalmusik. Die zur Liszt-Feier gespielte Faust-Symphonie, die Pastoralsymphonie, „Tod und Verklärung“ von Strauß sollen ehrend erwähnt werden. Aus der

stets wachsenden Menge der Konzerte seien die Symphoniekonzerte des Städtischen Orchesters, die unter Höhne sehr viel Gutes bieten, und die des Volkschororchesters genannt. Daneben bestehen die Kammermusik-Abende, die Soireen von Frau Saatweber-Schlieper, die Liederabende von Frau Stronck-Kappel als Veranstaltungen, die in echt künstlerischem Geiste wirken. Dr. Gustav Ollendorff

BERLIN: Das Programm des 7. Nikisch-Konzertes enthielt nur drei Nummern, die indessen in keiner guten Beziehung zueinander standen; man hatte das Gefühl, als ob man mit drei Personen zusammen wäre, die sich beharrlich den Rücken zukehrten. Zu Anfang war die 8. Symphonie c-moll von Bruckner mit dem herrlichen Adagio in Des gestellt, an den Schluß „Don Juan" von Richard Strauß mit seiner keck aufsprudelnden Lebenslust und den üppigen Klangschwelgereien. Dazwischen spielte Fannie Bloomfield-Zeisler das Klavierkonzert E-dur von Moriz Moszkowski mit seinem eleganten, stark französierenden Zuschnitt, dem reichlich wuchernden Passagenwerk. Die Pianistin bewährte sich aufs neue als echte Virtuosin mit klarem, allerdings etwas kaltem Klavierton. Nikisch, der sich für dieses Konzert augenscheinlich nur wenig interessierte, schlug den Takt dazu indifferent genug, hat aber seine Persönlichkeit für die Brucknersche und Straußsche Musik voll eingesetzt und sie zu starker Wirkung gebracht. — Artur Schnabel und Conrad Ansorge haben ihren zahlreich erschienenen Hörern eine Reihe Beethovenscher Sonaten vorgespielt, z. T. sogar die nämlichen, wie As-dur op. 110 und c-moll op. 111. Es liegt daher nahe, die beiden Klavierspieler miteinander zu vergleichen. In Sachen des Rhythmus könnten beide den deutlichen Vorschriften Beethovens treuer folgen. So soll z. B. die aus der Tiefe nach der Höhe aufsteigende Passage gleich zu Anfang des Allegro in der c-moll Sonate nicht dreiteilig, sondern straff vierteilig rhythmisiert werden; ausdrücklich hat Beethoven jeder ersten Note im Viertel ein *sfz* zugesetzt. Wer diese Sonate noch von Bülow gehört hat, weiß, wie die Stelle klingen soll. Beide Spieler machten daraus eine kraftlos hinhuschende Passage ohne jeden Ausdruck. Im Adagio der cis-moll Sonate nahm Schnabel das Tempo zu unruhig, die Triolenbegleitung ungleichmäßig. die Stimmung wollte sich nicht einfinden, auch nicht während der As-dur Sonate op. 26, die spurlos an dem Hörer vorüberging. Meisterhaft gab er die in G-dur mit ihrem heiteren Grundton. Ganz gewiß ist Schnabels Technik, auch seine Intelligenz in der Anlage der Gestaltung bedeutender als bei Ansorge, doch dieser überragt seinen Kollegen in der Poesie der Auffassung, in dem Reichtum der Anschlagsnuancen. Schon allein wie Ansorge im Arioso dolente den ergreifenden Klagegesang anfaßte, zeigte er sich als der an Jahren und Lebenserfahrungen reifere Künstler, der mit dieser Musik ein Stück eigenen Lebens gab; wundervoll klang auch unter seinen Fingern die erste Hälfte der As-dur Fuge. Schnabel scheint mir, so hoch ich ihn als Interpreten der Brahmsschen, der Schubertschen Musik einschätze, für den Tondichter der cis-moll Sonate, für den Beethoven der letzten Lebensperiode noch zu jung; mit einer noch so glatt ausgefeilten Technik kommt man dem Variationensatze von op. 111 doch noch nicht bei. — Mit Begleitung des von Kunwald geleiteten Philharmonischen Orchesters spielte Carl Flesch die beiden großen Konzerte von Beethoven und Joachim (in ungarischer Weise), dazwischen noch ein Scherzo capriccioso (Manuskript) von Max Laurischkus, ein interessantes humorvolles Musikstück, dessen Orchesterbegleitung mir nur etwas schwer gepanzert erscheint. Der Geiger zeigte sich der Aufgabe voll gewachsen, seine Technik ist tadellos, seine Auffassung großzügig. Gleich der erste Einsatz des Solo im Beethovenkonzert erfreute durch die Energie der Bogenführung und die Kraft des Ausdrucks; im Larghetto gab es Momente höchster Schönheit der Tongebung, ohne jede Spur von Weichlichkeit; da sprach der ganze Beethoven zu uns. E. E. Taubert

Daß das große Publikum jetzt auch dem Komponisten Busoni zujubelt, zeigte sich an dem Busoni-Abend, den die Gesellschaft der Musikfreunde unter Oskar Frieds Leitung mit dem Philharmonischen Orchester veranstaltete. Selbst die 42 Minuten dauernde „Fantasia contrapuntistica", die in der Bearbeitung für großes Orchester und Orgel (von Friedrich Stock) geboten wurde, zündete, obwohl sie kaum allgemein verstanden sein dürfte und meines Erachtens in erster Linie Produkt einer freilich erstaunlichen Satztechnik ist. Bekanntlich versucht Busoni darin die letzte, unvollendet gebliebene Fuge Bachs in modernem Geiste zu ergänzen. Bei der Ausführung entpuppte sich übrigens Egon Petri als ein Orgelspieler ersten Ranges. Problematischer Natur ist wohl auch die „Berceuse elegiaque", die Busoni auf den Tod seiner Mutter für ganz eigentümlich zusammengesetztes Orchester komponiert hat; ungewöhnliche Harmonieen und Klangeffekte schlagen an unser Ohr, erzielen aber jedenfalls die vom Komponisten beabsichtigte Stimmung. Überwältigend aber wirkte wieder auf mich sein Konzert für Klavier, sehr großes Orchester und Männerchor, das seit 1904 hier schon einige Male zur Aufführung gelangt ist. Aus der Fülle der Gedanken, die Busoni darin niedergelegt hat, hätte ein anderer Komponist wohl ein Dutzend Werke machen können. Das Klavier verwendet er darin übrigens mehr als Orchester- denn als Soloinstrument, der Schlußchor soll offenbar den pantheistischen Inhalt des ganzen Werkes betonen, das in seiner Großzügigkeit einzig dasteht und besonders Erhabenes in den langsamen ersten und dritten Sätzen niedergelegt hat, während das hochgeniale fantastisch-bizarre Scherzo und der die Fröhlichkeit des neapolitanischen Volkslebens widerspiegelnde vierte Satz den Höhepunkt moderner Instrumentationskunst erreichen. Alles in allem bedeutet dieses Konzert inhaltlich einen Markstein in der musikalischen Entwicklung Busoni's. — Das Klingler-Quartett führte seinem Hörerkreis Tschaikowskys F-dur Quartett vor, ließ darauf Haydns sogen. Quintenquartett folgen und schloß mit dem Brahms'schen F-dur Quintett (Fritz Rückward 2. Bratsche). — Auch das treffliche Heß-Quartett hatte einen zweiten Bratschisten zugezogen, um Mozarts C-dur Quintett aufführen zu können; vorher gingen Haydns

Es-dur Quartett op. 64 No. 6 und Dvořák's reizvolles, ungemein frisches G-dur op. 106. — Der unermüdliche Vorkämpfer für die Blaskammermusik, Gustav Bumcke, kann auf sein diesjähriges Konzert, zu dem er u. a. Bläser von Ruf wie Otto Rößler (Flöte), Fritz Flemming (Oboe), W. Conrad (Klarinette) und den ebenso vortrefflich Harfe wie Klavier spielenden Max Saal aufgeboten hatte, sehr stolz sein. Zu Beginn stand die anmutige einsätzige Serenade op. 7 von Richard Strauß, am Schluß dessen kürzlich erst veröffentlichte Suite op. 4, die 1883 komponiert ist. Bewegt sie sich auch in den Bahnen der Klassiker, so überrascht doch schon manche Modulation durch Eigenart und fällt die geschickte Ausnutzung der einzelnen Instrumente auf; am höchsten möchte ich die Romanze und den melodiösen Mittelsatz des Scherzos einschätzen. Ein Scherzo in a-moll von Hans Ritter zeigte manches Aparte; anfangs erinnert es an Mendelssohns Sommernachtstraum-Musik und an Bizet, wird aber dann sehr modern und zeigt im Mittelsatz breitausladende, beinahe wonnig zu nennende Melodik. Ferner fand eine Suite über die Töne F-H-G-B op. 28 von Bumcke ihre erste Aufführung; als Ganzes betrachtet erschien sie mir zu gelehrt und erklügelt, auch nicht immer glücklich im Klang, wie denn z. B. am Schlusse den Hörnern gar zu viel zugemutet war. Uneingeschränktes Lob kann ich aber dem seinen Namen mit Recht tragenden warmempfundenen Notturno spenden; gelungen erschien mir auch das Scherzo durch Natürlichkeit der Erfindung. Gern hörte man als Zwischennummern Lieder von Elsa Dankewitz, die ihr prachtvolles Material so künstlerisch behandelt, daß sie jetzt den ersten unserer bekannten Sängerinnen sehr nahe kommt. Sie bot sehr stimmungsvolle, fein empfundene Lieder von Hugo Rasch, Karl Kämpfs dankbare und sehr gelungene „Morgenwanderung“ und das beliebte Volkslied „Vespergesang“, das auf dem Programm als Komposition Kämpfs angegeben war, von diesem jedoch nur bearbeitet ist.

Wilhelm Altmann

12. Loevensohn-Konzert (Serie I, 6). Wegen Erkrankung eines Mitwirkenden konnte die angekündigte Uraufführung des Klavierquintetts von Antalffy nicht stattfinden. Außer zwei bekannten Werken: dem g-moll Klavierquartett op. 45 von Fauré und dem Streichtrio von Weiner, hörte man als Neuheit mehrere ansprechende Lieder von Richard Kursch, denen Eugen Brieger eine vortreffliche Wiedergabe zuteil werden ließ. Es sind gut gearbeitete Stücke, die von einem soliden Können und einem geläuterten Geschmack Zeugnis ablegen, ohne durch individuellere Züge aufzufallen. — An der Spitze der Philharmoniker dirigierte Alexander Chessin ein ausschließlich russischen Tonsetzern gewidmetes Konzert. Mit Ausnahme von Borodin's geist- und lebensvoller h-moll Symphonie, die ausgezeichnet vorgeführt wurde, war die Ausbeute nicht eben überwältigend. Das Vorspiel und der Persische Tanz aus „Chowantchina“ von Moussorgsky fesseln wohl stellenweise durch klangliche Pikanterie und durch ihr orientalisierendes Kolorit, vermögen aber, losgelöst von der szenischen Beziehung, kein tieferes Interesse zu erregen. Die symphonische Dichtung nach Böcklin „Die Toteninsel“ von Rachmaninoff ermüdet nach einem vielversprechenden Anfang durch ihre breite Redseligkeit, die zum Inhalt des Vorgetragenen in keinem rechten Verhältnis steht, und durch das Fehlen wirksamer Gegensätze. Die Ouvertüre „La grande Pâque russe“ von Rimsky-Korssakow läßt im Aufbau und in den geschickten Steigerungen die erfahrene Hand eines Meisters erkennen, der im Notfall den Mangel an schöpferischer Eingebung durch Routine zu ersetzen imstande ist. — Günstige Eindrücke hinterließ der Klavierabend von Georg Zscherneck, der schon durch ein von der üblichen Schablone abweichendes Programm für sich einnahm. Außer Liszt waren nur lebende Tonsetzer berücksichtigt, so E. W. Korngold mit seiner genialisch-impressionistischen E-dur Sonate; Hermann Unger mit vier kleinen, nicht gerade bedeutenden Stücken „Rokoko“; Stephan Krehl mit einer feinziselierten Barcarole in As-dur; Hugo Kaun mit einigen seiner poetisch empfundenen „Waldesgespräche“, und Walter Niemann mit seinem op. 20, Thema und Variationen nach Joh. Hinrich Fehrs' holsteinischem Epos „Krieg und Hütte“. Mit einer fast beabsichtigt anmutenden Konsequenz jeder sezessionistischen Neutönerei aus dem Wege gehend, hat es Niemann verstanden, einen gut klingenden, gewählten Klaviersatz zu schreiben und sich die Teilnahme des Hörers durch die gediegene thematische Arbeit und die vornehme Haltung seiner Tonsprache zu sichern. Zscherneck bewährte sich in allen diesen Kompositionen als ein vorzüglicher Pianist, dem hauptsächlich lyrisch-intime Stimmungen zu liegen scheinen. — Das 5. Hausegger-Konzert wurde mit Regers Lustspielouvertüre op. 120 eingeleitet, in der mehr ein etwas grobkörniger Humor, mehr derber Spaß als anmutige Eleganz und leichtbeschwingte Grazie zum Ausdruck kommen, und mit „Tod und Verklärung“ von Strauß beschlossen. Hermine d'Albert ersang sich mit vier orchesterbegleiteten Straußschen Liedern einen starken Erfolg; stünden ihre stimmlichen Mittel auf der imponierenden Höhe ihres Vortrags, so wäre der künstlerische Genuß vollendet zu nennen gewesen. Als Neuheit bot Hausegger die d-moll Symphonie von Hermann Bischoff, ein in vielen Einzelheiten nachhaltig fesselndes, als Ganzes leider etwas ungleich geratenes Werk, das eine sehr beifällige Aufnahme fand. Den stärksten Eindruck hinterließ der langsame Satz, ein empfindungsgesättigtes, von edlem Pathos durchwehtes Adagio, dessen Stimmungsgehalt unmittelbar zum Herzen des Hörers spricht. Weit weniger Erfindungskraft und Ursprünglichkeit weisen die übrigen Sätze auf: das Vivace, das sich in einer Suite vortrefflich ausnehmen würde, und die beiden Ecksätze, deren gedanklicher Gehalt zu dem Aufgebot an Mitteln nicht immer im rechten Verhältnis zu stehen scheint. Immerhin ist das Werk so bedeutungsvoll, daß man ihm bald wieder zu begegnen wünschte. — Äußerst anregend verlief der Liederabend von Frieda Meyer-Heinze. Sie verfügt über einen wohltimbrierten, klangvollen Mezzosopran und über einen intelligenten, natürlichen Vortrag, so daß man ihren Darbietungen mit Vergnügen lauscht. — Das unter der Leitung Fritz Steinbachs stehende

Konzert von May (Violine) und Beatrice (Cello) Harrison zeigte die beiden Schwestern in erfreulicher künstlerischer Weiterentwicklung begriffen. Im Brahmsschen Doppelkonzert, das allerdings eigentlich keine Aufgabe für junge Damen ist, sowie in den Konzerten von Beethoven und Dvořák erwiesen sie sich als technisch sehr weit vorgeschrittene, musikalisch gereifte Künstlerinnen. Willy Renz

Elisabeth Ohlhoff, die als begabte Sängerin bekannt ist, sang an ihrem zweiten Liederabend unter anderen neue Lieder von Leopold van der Pals und Alexander Schwartz. Ich konnte weder in den Kompositionen des erstgenannten noch in denen des letztgenannten Komponisten hervorstechende Merkmale einer besonderen kompositorischen Begabung entdecken. Die Lieder waren alle ganz stimmungsvoll, geschickt gesetzt, aber arm an Erfindung. — Wenig erfreulich sah es in einem Konzert aus, das von Helene Lührs (Gesang) und Eva Toussaint (Klavier) veranstaltet wurde. Beiden Damen kann ich nur dringend raten, vorläufig noch gründlich zu studieren. — Nicht viel besser verlief das Konzert von Marie Kaufmann (Klavier) und Johanna Senfter (Komposition). Waren die Klaviervorträge noch einigermaßen annehmbar, so mußte man dagegen die Kompositionen als krassen Dilettantismus ablehnen. — Leila S. Hölterhoff besitzt einen gut gebildeten und wohlklingenden Sopran. Einfache Lieder, die sie anmutig vorzutragen versteht, gelingen ihr besonders gut. Max Vogel

Ludwig Wüllner sang mit gütiger, großer Intelligenz und wahrhaft himmlischer Kunst Lieder von Schubert und Schumann. Das Betrachtende („Das Lied im Grünen") wie das Gefühlsschwere („Ich grolle nicht"), das Malende („Gruppe aus dem Tartarus") und das nach Gestaltung sich Sehnende („Die drei Lieder") fanden in ihm den herrlichsten Interpreten. — Clementine Sandhage (Klavier) macht es durch ihre Manie, jede Phrase zu zergliedern, einem Dirigenten sehr schwer, sie zu begleiten. Sonst aber ist ihr Spiel sehr sauber und zart. — Das Blüthner-Orchester führte „Das große Narrenspiel", Sprechtondichtung, eine Suite für großes Orchester von Paul Colberg zu einem Gedichtezyklus von F. E. Köhler-Haussen auf, eines jener Werke, bei denen man die Kindlichkeit, die eine ernste Kritik herbeiruft, anstaunt. Auf einzelnes einzugehen, verlohnt sich nicht, da das Ganze, wie gesagt, nur laienhaften Ansprüchen genügt. — Winifred Purnell (Klavier) muß vor allem vor den Folgen verständnisloser Anhimmelung gewarnt werden, die sie dazu treibt, erkünstelte Elementarkraft und Versenkung zu forcieren. Es ist vorerst ihre einzige Pflicht, sich auf jede Weise zu bescheiden und ihre seelische Kultur so reifen zu lassen, daß sie ihrer hervorragenden technischen gleichkommt. — Ernst von Dohnanyi spielte mit dem Blüthner-Orchester zwei Klavierkonzerte (G und Es) und die Sonate op. 110 von Beethoven. Seine verhaltene Romantik kam besonders in der Sonate und in den langsamen Sätzen der Konzerte zur Geltung. Dem Schlußsatz des Es-dur Konzerts fehlte leider der nötige Schwung. Das Orchester spielte vorzüglich. — Gregor Beklemischeff sucht sich immer neue Meister zu erobern. Diesmal war es Brahms (neben sieben Stücken und den zwölf Walzern op. 39 die zwei großen Variationenwerke über Händel und Paganini), dem er seine Kunst widmete. Kann er die Nüchternheit auch nicht immer bannen, so ist sein Spiel in mancher Beziehung interessant und in seiner Klarheit imponierend. Arno Nadel

In der Philharmonie veranstaltete die New Yorker Verlagsfirma G. Schirmer einen Orchesterabend mit neuen Werken. Aus allen Verlagsabteilungen wurden Proben vorgelegt; eine Bearbeitung Bachscher Suiten von Mahler, eine Einrichtung der „Don Juan"-Ouvertüre von Busoni, neue Orchester-, Gesangs- und Geigenwerke. Die Bachbearbeitung Mahlers, die ein paar Sätze aus der h-moll und B-dur Suite zusammenstellt und modern aufputzt, halte ich für überflüssig. Ebenso erscheint mir die „Don Juan"-Overtüre mit dem Anfügen des Komtur-Motivs und der Musik der Schlußszene als wertlos. Viel besser als diese Einrichtungen klingt die Busonische Instrumentation der Lisztschen Petrarca-Sonette. Von den übrigen Novitäten, die an diesem Abend gespielt wurden, ist Charles M. Loefflers „A Pagan Poem", ein gut gearbeitetes, allerdings etwas weitschweifiges und redseliges Orchesterstück an dieser Stelle schon früher besprochen worden. Das Werk brachte es auch diesmal zu keinem größeren Erfolg. Einen guten Eindruck machte dagegen Max Vogrichs Geigenkomposition „Memento mori", ein dankbares, schön aufgebautes Konzertstück mit aparten und wirkungsvollen Klangeffekten. Das Stück wurde von der außerordentlich begabten Geigerin Emily Gresser sehr fein gespielt. Auch das Orchester begleitete unter Ferruccio Busonis Leitung mit großer Gewandtheit. Die übrigen Solopartieen hatten Rudolph Ganz, Felix Senius und Bernhard Irrgang übernommen, die alle ihr Möglichstes taten, um den Werken zu einem größeren Erfolg zu verhelfen. — Einige neue Chöre von Carl Prohaska brachte der Anna Schultzen-Asten-Chor unter der Leitung von Margarete Herrmann sehr wirkungsvoll und mit gutem Vortrag zu Gehör. Es sind ansprechende, melodiöse Stücke, deren volkstümliche Haltung vielen Beifall fand. — Lieder von Richard Strauß und Brahms sang Tilly Koenen. Das Programm war für eine Sängerin nicht gerade glücklich zusammengestellt. Trotzdem ersang sich die ausgezeichnete Künstlerin einen großen Erfolg bei ihren Hörern. — Emil Prill gab ein Flötenkonzert. Es war eine Freude, seinem meisterlichen, gediegenen Spiel zuzuhören. Leider war die Literatur, die auf dem Programme stand, nicht frei von leichten, gefälligen Stücken im Salonstil. Eine willkommene Abwechslung brachten an diesem Abend die Liedervorträge von Andrejewa Skilondz. — Über das Sevčik-Quartett ist kaum etwas Neues zu sagen. Die Herren spielten in temperamentvoller, großzügiger Manier Werke von Tanéjew und Mozart. Außerdem wurde eine Violinsonate von Roderich von Mojsisovics vorgetragen, die trotz mancher Reminiszenzen an Regers Kammermusik beifällig aufgenommen wurde. — Viel zu früh hatte Guy Magrath zu einem Geigenkonzert geladen. Sein Violinspiel

kam über eine Konservatoriumsleistung nicht hinaus. — Noch schlimmer war es um das Klavierspiel von Esther Ward bestellt. Die Pianistin ist vorläufig weder technisch noch musikalisch Werken von Bach und Beethoven gewachsen. — In bester Erinnerung ist mir dagegen der Sonatenabend von Leopold Godowsky und Jean Gerardy geblieben. Beide Musiker spielten mit großer künstlerischer Kraft und sicherem Stilgefühl sämtliche Cellosonaten von Beethoven. — Arrigo Serato gehört zu den Geigenvirtuosen, denen man stets mit großem Interesse zuhört. Sein gediegenes, klares, allem virtuosen Aufputz abgewandtes Musizieren machte auf mich einen so großen Eindruck, daß ich bedauerte, den prächtigen italienischen Meister nicht häufiger in größeren Aufgaben zu hören. Georg Schünemann

Tula und Maria Reemy brachten Werke für zwei Violinen zur Aufführung. Darunter befand sich auch die interessante Suite ohne Klavierbegleitung von Draeseke. Die beiden Damen spielen sehr tüchtig, aber auch etwas trocken. Den mitwirkenden Tenoristen Eugen Erik habe ich schon besser singen hören. — Echte Kammermusik konnte man im Beethoven-Abend der Berliner Trio-Vereinigung: Mayer-Mahr (Klavier), Dessau (Violine), Grünfeld (Cello), genießen. Der einzige Wunsch, der vielleicht noch zu äußern wäre, ist, daß der Pianist manchmal etwas subtiler zufassen möchte. — Als intelligenter und technisch sogar bedeutender Pianist, der nur in seinen Kraftausbrüchen zu weit geht und sich dadurch um seine besten Wirkungen bringt, stellte sich Emanuel von Hegyi vor. — Ganz anders faßt der Pianist Constantin Igumnow seinen Beethoven an. Da ist nirgends ein Drauflosmusizieren, genau sind die Gegensätze und Stimmungen abgewogen und die Steigerungen angelegt. Wenn ihm auch jetzt die große Aufgabe, vier der schwersten Sonaten restlos darzustellen, noch nicht gelingt, so kann man es doch vielleicht einmal von ihm erhoffen. — Hjalmar Arlberg zeigte sich in seinem Lieder- und Balladen-Abend in ausgezeichneter Verfassung. Sein klangvoller Bariton gibt in der Höhe leicht und weich an und verfügt in der Mittellage über kräftige, männliche Töne. Die Begleitung führte Georg Schumann in hervorragender Weise aus. — Wahrscheinlich wirkte die unzureichende Orchesterbegleitung unter Direktion von Carl Zimmer deprimierend auf den Pianisten Ludwig Breitner ein. Er hätte sonst gewiß ausdrucksvoller und poetischer gespielt. — Künstlerisch sehr vervollkommnet hat sich Paul Schramm in seinem Klavierspiel. Bach und Mozart gerieten ihm ausgezeichnet. Elisabeth Kunz (Rezitation) trug mit Glück Gedichte verschiedener Autoren vor. — Emil Liepe's klangvoller Baß-Bariton fand mit Recht vielen Beifall. Wenn uns der Konzertant nur nicht die abgesungensten Sachen wie Loewes „Die Uhr" vorgesetzt hätte. Die mitwirkende Violinistin Erika Besserer spielt gesund musikalisch. Auf größere Sauberkeit in schnellen Passagen wird noch zu achten sein. — Eine echte französische Klavierkünstlerin voller Charme und Esprit ist Marie Dubois. Sie spielte nur moderne Stücke mit den feinsten Anschlagsnuancen und bewundernswerter Technik und brachte einen in jeder Beziehung genußreichen Abend. — Lilly Hadenfeldt (am Klavier Wilhelm Ammermann) zeigte wieder ihre bedeutende Gesangskunst, wenn auch die Stimme nicht mehr im ersten Schmelze erstrahlt. — In dem Klavier-Abend von Lloyd Powell hörte ich Bach und Beethoven mit flüssiger Technik verständnisvoll vortragen. Emil Thilo

Der unter Leitung des tüchtigen Dirigenten Leo Schrattenholz stehende Symphonieverein beschränkt sich nicht nur auf die Wiedergabe klassischer Musik, die gut und eifrig studiert ist, sondern er bringt auch Neues. „Ein Traum", Phantasie für Sopransolo und großes Orchester von Gustav Bürke erwies sich als ein noch unselbständig in der Erfindung aber geschickt gemachtes Stück, dessen Wirkung wohl auch größer gewesen wäre, wenn die Solopartie eine bessere Interpretin gehabt hätte. Emil Folgmann spielte das Cellokonzert von Saint-Saëns mit kleinem Ton und ohne rechte innere Anteilnahme. — Der Pianist Constantin Igumnow gab einen Liszt-Abend. Er ist nicht nur ein großer Pianist, sondern auch ein großer Künstler. Er muß unter die ersten Lisztspieler gerechnet werden. — Über den Lieder-Abend von Martha Schley wäre dies zu sagen: Die Stimme ist in der Höhe hart und schreiend, sitzt aber wenigstens; wogegen die Mittellage und Tiefe unsicher, unrein und abgesungen klingt. Um die Klavierbegleitung bemühte sich Marie Reimann. — Die Berliner Solisten-Vereinigung (gemischtes Doppelquartett) leistet unter der Leitung von Max Walk Ansprechendes. Nur müßte der Ensembleklang noch feiner abgetönt werden. Jeanne Robert (Rezitation) fand viel Beifall. — Das Berliner Trio (Fritz Lindemann, Theodore Spiering, Hermann Beyer-Hané) ist vortrefflich. Aus dem Programm interessierte besonders das Trio No. 2, op. 58 von Hugo Kaun, ein hochbedeutendes Werk, in dem viel Empfindung, Erfindung und Können steckt. — Gertrud Noack konnte sich an ihrem Lieder-Abend eines großen Erfolges erfreuen. Und mit Recht. Denn ihre stimmliche und musikalische Beanlagung berechtigt zu Hoffnungen, die sich nach einigen Tonbildungsstudien sicher erfüllen werden. — Carlo Massarenti leistet auf der Violine zu Unbedeutendes, um interessieren zu können. Sein unreines Doppelgriffspiel wirkt peinlich. Außerdem vermißte man jeden Funken südländischen Temperamentes. — Die Kammermusik-Vereinigung der Königlichen Kapelle brachte nach einer Verbeugung vor Friedrich dem Großen und einer darauffolgenden stilvollen Wiedergabe des Beethovenschen Quintetts op. 16 ein neues Werk von Robert Kahn „Aus der Jugendzeit" zur Uraufführung. Diese „Serenade" für zehn Soloinstrumente zeigt interessante melodische Erfindung, Humor und vortreffliche Arbeit. Sie fand freundlichste Aufnahme. Rudolph Ganz ist in technischer Beziehung einer unserer besten Pianisten. Aber Beethoven faßte er zu sehr als Virtuose an. Das Rondo op. 129 verlor dadurch den Humor. — Elisabeth Becker ist ein achtbares Klaviertalent. Wenn sie ihr Streben nicht einzig auf Erzielung einer vollkommenen Technik richtet, sondern auch auf Vertiefung des musikalischen Ausdrucks, dann kann es ihr an Erfolg

nicht fehlen. — Richard Buhlig ist kein Beethovenspieler. Dazu fehlt ihm eins: der Rhythmus. Er zerrte an der sogenannten Mondschein-Sonate hin und her, bis ein unförmliches Tongewirre daraus wurde. Was haben dann noch Schlagworte wie „Technik", „Anschlagskultur" oder „Nuancierung" zu bedeuten. Walter Dahms

Was Maria Freund an ihrem Liederabend bot, war zumeist eine aparte musikalische Kost, die mit Geschmack ausgesucht und ebenso mit Geschmack zum Vortrag gebracht war. Unter der Fülle interessanter musikalischer Gaben, die eine Serie Mahlerscher Lieder spendete, wurde man die stimmlichen Mängel der Dame: ihren weder nach der Höhe, noch nach der Tiefe zu sonderlich ergiebigen Tonumfang kaum gewahr, höchstens die recht holperige Koloratur in Mahlers eigenartigem Lied „Wer hat dies Liedlein erdacht?" brachte es dem Hörer zum Bewußtsein, daß erst eine werdende Sängerin auf dem Podium stand. — William Pitt Chatham singt mit bemerkenswert reifer Atemtechnik und intelligenter Auffassung. Sein Organ ist von Natur reizlos und dem Umfang nach stiefmütterlich bedacht. Die Lage seiner Register ist tenormäßig, die starke Begrenzung nach der Höhe zu läßt jedoch Zweifel aufkommen, ob es dem Künstler je gelingen wird, den Anforderungen, die man naturgemäß an Tenorstimmen in dieser Hinsicht zu stellen berechtigt ist, zu genügen. — Gertrud Fischer-Maretzki (am Klavier Max Reger) hatte einen recht guten Abend. Das Organ klang voll, weich und so frisch, als entstammte es den elastischen Stimmbändern einer jugendlich aufblühenden Kehle. Auch ihr Vortrag wies reife Überlegung und durchdachte Sicherheit auf. — In Frieda Rickertsen lernte ich eine außerordentlich sympathische junge Sängerin kennen, deren voller und weicher Mezzo-Sopran gute Schulung aufwies und nach gesangstechnischer Seite hin kaum Wünsche offen ließ, wenn nicht ihre zum Teil noch verwischte Aussprache zu einem energischen Aufraffen und sorgfältigerer Ausfeilung herausforderte. — Einen ganzen Bach-Abend veranstaltete der Geiger Herman Berkowski. Hierfür fehlt dem Konzertgeber freilich nun so gut wie alles. Seine meist saubere Technik reicht dazu nicht aus, allen Mangel an Persönlichkeit und seelischer Durchgeistigung dieser schwer zugänglichen Musik vergessen zu machen. In poesielos trockener Schulmanier geigte Herr Berkowski mit seinem steifen, eleganzlosen Strich die Bachschen Sonaten herunter, die unter seinen Fingern wie häusliche Übungsstücke erklangen. Am Klavier saß Marcel van Gool. — Reizlos und trocken klingt das Organ von Theodore Byard. Den Ausländer merkt man ihm weniger seiner Aussprache nach an, die in Schumanns „Dichterliebe" gar nicht übel zur Geltung kam, als seiner oft höchst merkwürdigen, aus einem Extrem ins andere fallenden Tongebung, die flache, gaumige und dumpfe Klänge in bunter Reihenfolge goutierte. Trotzdem ist es dem Fachmann deutlich erkenntlich, daß Byard im Grunde etwas gelernt hat und etwas kann. Schade, daß es noch so wenig ausgeglichen und noch stark von Fehlern und Geschmacklosigkeiten durchsetzt ist. Erich J. Wolff, der die „Dichterliebe" auswendig begleitete, entschädigte durch feinstes Kunstgefühl und intimstes Anpassungsvermögen. Emil Liepe

In dem Klavierspiel von Louise Gmeiner liegt ein echter musikalischer und pianistischer Kern, nur macht sie noch von ihrem rauschenden, wohlklingenden Forte zu viel Gebrauch. Etwas weniger wäre auch in diesem Falle — mehr. Die zarten, subtilsten Effekte des Flügels sind ihr ziemlich fremd. Das Scherzo der Chopin'schen h moll Sonate zum Beispiel darf keinesfalls so robust angefaßt werden. — Else Sternsdorff ist in technischer Hinsicht auf einer beträchtlichen Stufe. Ihr Spiel wirkt aber ziemlich schlapp, es mangelt ihm an Schwung und an prägnanter, rhythmischer Gestaltungskraft. Deshalb vermag sie ihre Zuhörer nur wenig zu interessieren. — In seinem 3. Kammermusik-Abend machte sich das in Berlin bestens eingeführte „Ungarische Trio" der Herren Telmànyi, v. Csuka und Zsigmondy besonders durch die temperamentvolle Wiedergabe der Thuille'schen Violinsonate und des f-moll Trios des Jungrussen I. L. Catoire verdient.

Jenö Kerntler

CHEMNITZ: Unter starker Zurückdrängung des Klassischen herrschte in unseren Symphoniekonzerten in diesem Musikwinter das Moderne. Zum erstenmal kam Gustav Mahler zum Wort mit seiner gehaltvollen Fünften Symphonie. Debussy interessierte mit seinen impressionistischen Nokturnes nur die Kenner; Könnemanns Ouvertüre „Der Herbst" lehnte man als minderwertig glatt ab. Die Sprechtondichtung „Der gläserne Berg" von Paul Colberg nach einem Gedicht-Zyklus von Köhler-Haussen (Uraufführung) erwies sich als beachtenswert, wenn auch die Musik feiner empfunden als ursprünglich erfunden ist. Bischoffs Symphonie E-dur birgt einen Reichtum an Gedanken; ihr fehlt aber die Klarheit und Einfachheit im Ausdruck. „Penthesilea" von Hugo Wolf wirkte als das verfehlte Werk eines Genies. Das symphonische Bild „Der Wald rauscht" von dem Russen G. Conüs ist ein nur äußerlich glänzendes Virtuosenstück. Beethovens Jugendsymphonie befriedigte musikhistorisches Interesse. Die Liszt-Feiern brachten die Dante-Symphonie, die „Festklänge", das Klavierkonzert Es-dur (Emil Kronke), im Lehrergesangverein unter Mayerhoffs feiner Führung ganz vollendet eine Reihe der besten Männerchöre, das Klavierkonzert A-dur und „Concert pathétique", von Dr. Günzburg und Frau virtuos gespielt. Die Klassiker kamen in der Kammermusik durch das Malata-Quartett und durch E. Richter mit dem Leipziger Hamann-Quartett zu rechten Ehren. Der Musikverein wiederholte mit Johanna Dietz und Elisabeth Ohlhoff unter Kantor Winkler den „Kinderkreuzzug" von Pierné recht stimmungsvoll. — In Kirchenkonzerten hörten wir unter Kantor Jochimsen, Trägner, Koch, Bemmann moderne geistliche Musik, u. a. bemerkenswerte Kantaten von Koch und Siegert-Chemnitz. Musikdirektor Meinel gab einen wohlgelungenen Bartmuß-Abend. Von Solisten hörten wir die tüchtige Geigerin May Harrison, den Meistersänger Messchaert, den nicht einwandfreien Pariser Tenor Lafitte, in eigenen Abenden die vortragssicheren Baritonisten L. Rains und Th. Byard,

am Klavier die nur technisch befriedigende Wynni Pyle und Koczalski mit einem endlich einmal veränderten Programm.

R. Oehmichen

DRESDEN: Das 4. Hoftheaterkonzert der Serie A brachte als Neuheit die Symphonie „Le poème divin“ von Alexander Scriabine. Der Komponist kokettiert dabei sehr mit philosophischen Ideen und Andeutungen und hat, wenn man seinem Erklärer Walter Niemann glauben darf, nichts Geringeres im Sinne gehabt, als die Nietzsche'sche Philosophie in seine Tonsprache zu übersetzen, ein Unternehmen, das natürlich ebenso aussichtslos wie unmusikalisch wäre. Aber glücklicherweise enthält die Symphonie, deren drei Sätze unmittelbar ineinander übergehen, so viel Schönes in hundert Einzelheiten, daß man diese Musik ganz unbefangen genießen kann. Freilich allzuviel „Göttliches“ ist nicht darin zu verspüren, wohl aber gute Musik, die als Ausdruck einer ringenden Künstlerseele allgemein verständlich bleibt, wenn auch Unübersichtlichkeit des Aufbaus und ein gewisser Schwulst des Ausdrucks oftmals störend wirken. Unter Schuchs sicherer Führung erzielte die Neuheit einen mehr als freundlichen Erfolg, der allerdings zum großen Teile der Begeisterung der zahlreichen Landsleute des Tonsetzers zu danken war. — Im 3. Musikfreunde-Konzert dirigierte Alexander von Fielitz zunächst eine dem Nachlaß Dvořák's entstammende „Tragische Ouvertüre“, die nur mäßig interessieren konnte, und sodann Schumanns B-dur Symphonie mit Sicherheit aber ohne eigne Auffassung. Solistin war Lilli Lehmann, die mit der Arie „Fest wie Felsen“ aus „Cosi fan tutte“ einen vollen, jubelnden Erfolg erzielte, während die darauf folgenden Lieder Hugo Wolfs ihr fast völlig mißlangen. Der Mozart-verein führte unter Max v. Haken erstmalig die von Dr. Stein in Jena entdeckte Jugendsymphonie C-dur von Beethoven vor, die man recht wohl für eine Anfängerarbeit des Gewaltigen gelten lassen darf.[1]) — Im Tonkünstler-Verein hatte eine entzückende Serenade für Blasinstrumente von Otto Wunderlich, einem jungen Dresdner Komponisten, lebhaften und wohlverdienten Erfolg. — Das Petri-Quartett spielte ein neues Streichquartett (C-dur) von Percy Sherwood erstmalig aus dem Manuskript. Das Werk ist ungleichmäßig in seinem Stil; die ersten beiden Sätze sind mit vergeblichen Versuchen des Verfassers angefüllt, modern zu sein. Um so schöner ist der dritte Satz, wo er sich natürlich gibt und durch tiefe Empfindung ebenso erfreut wie durch treffliche musikalische Arbeit. — Ein neuer Chor-Zyklus „Ungarische Steppenbilder“ von Hugo Jüngst erzielte in einer Aufführung des Dresdener Männergesangvereins unter Richard Fuchs stürmischen Beifall, und Walter Bachmann und Artur Stenz hoben eine Sonate für Cello und Klavier von Serge Rachmaninoff aus der Taufe, ein recht anspruchsvolles, pianistisch virtuoses Werk, das mir kein rechtes inneres Leben zu haben scheint. — Aus den Solistenabenden ist nur wenig Ausbeute zu verzeichnen. Helene Morsztyn führte sich als Pianistin von glänzender Technik und künstlerischer Reife höchst vorteilhaft ein. — In Rudolf Weinmann lernte man einen jungen Geiger von so hervorragender Technik, großem, edlem Ton und musikalischem Verständnis kennen, daß man ihm eine schöne Zukunft voraussagen darf. Ein Klavierabend Max Pauers zeigte diesen hochbedeutenden Künstler auf der vollen Höhe seiner Meisterschaft. Als Liszt-Interpret von schätzenswerten Eigenschaften bewährte sich Télémaque Lambrino, der sich nur vor zu scharfem, stechendem Anschlag mit der rechten Hand hüten muß. Anna Schöningh wußte ihrem Liederabend durch geschickte Auswahl von Gesängen aus dem 18. Jahrhundert einen aparten Reiz zu verleihen, während der Baritonist Fred Helwig nicht zu interessieren vermochte.

F. A. Geißler

DÜSSELDORF: Als Liszt-Feier war das 4. Konzert des Musikvereins gedacht. Zur Wiedergabe gelangten Werke, die hier noch nicht aufgeführt worden waren, und zwar die Chöre zu Herders entfesseltem Prometheus mit verbindender Deklamation von R. Pohl, ferner der 23. Psalm für Tenorsolo, Harfe und Orgel und der 13. Psalm für Tenor, Chor, Orchester und Orgel. Trotz der hervorragenden Ausführung unter der Leitung von Karl Panzner mit Felix Senius (Tenor), Hempel (Orgel), Josef (Harfe) als Solisten vermochten diese Werke einen besonders günstigen Eindruck von der Schaffenskraft des Komponisten nicht zu hinterlassen. Im folgenden Konzerte trat Bronislaw Huberman mit großem Erfolg auf. Er spielte das Violinkonzert von Tschaikowsky, die beiden Violinromanzen von Beethoven technisch glänzend und in interessanter Auffassung. Das Orchester bot die Ouvertüre „Romeo und Juliette“ von Tschaikowsky und Beethovens Achte hinreißend schön. Das 4. Symphoniekonzert Panzners brachte die Suite „Roma“ von Bizet, Claude Debussys „L'après-midi d'un Faune“, „La jeunesse d'Hercule“ von Saint-Saëns und die Orchesterstücke (Tanz der Irrlichter, Sylphentanz, Ungarischer Marsch) aus „Faust's Verdammung“ von Berlioz. In ebenso vollendeter, zündender Wiedergabe wurden am folgenden Symphonieabend slawische Werke von Smetana (Ultava), Dvořák (Violoncellkonzert mit Friedrich Grützmacher als berufenem Interpreten) und die pathetische Symphonie von Tschaikowsky geboten. — Henri Marteau und Ellen Saatweber-Schlieper bescherten einen genußreichen Brahms-Abend mit den Violinsonaten op. 78 und 100 und dem Horntrio op. 40, letzteres mit dem ausgezeichneten Hornisten Fritz Muth (Meiningen), und ließen einen Abend für schwedische Komponisten folgen, an dem die Zweite Sonate für Violine von W. Peterson-Berger, ein gefälliges, aber nicht zu anspruchsvolles Duo für Violine und Klavier von Berwald und die bedeutende Sonate in c-moll von Sjögren einen nachhaltigeren Eindruck hinterließen. Dann gab das Rheinische Trio seinen zweiten Abend mit dem Trio op. 7 von E. Wolf-Ferrari, der Cellosonate von Saint-Saëns op. 32 und dem Beethoven-Trio op. 11 in gediegener Ausführung. Ein weiteres Konzert von Lisbeth Lentz-Thomsen, Lene Thomsen und Dr. Otto Neitzel (erläuternder

---

[1]) Vgl. den Aufsatz von Fritz Stein im 10. Beethoven-Heft der „Musik“ (XI. 7). Red.

Vortrag) war den Klassikern gewidmet. C. Lacueille (Sopran) sang Lieder von Haydn; das Dortmunder Streichtrio bot die D-dur Sonate op. 8 von Beethoven und Mozarts Es-dur Divertimento. Peter Hansen spielte Schumann: Sonate g-moll, die C-dur Phantasie, den Carnaval, die symphonischen Etüden und bewies aufs neue eine große Künstlerschaft. Einen entschiedenen Erfolg errang endlich auch Severin Eisenberger mit Liszts Sonate, der Schumannschen C-dur Phantasie und den Paganini-Variationen von Brahms.

A. Eccarius-Sieber

FRANKFURT a. M.: Das letzte Freitagskonzert der „Museumsgesellschaft" brachte als Novität Max Regers „Lustspiel-Ouvertüre" op. 120, deren Mangel an Humor und Erfindung bei aller klaren Arbeit jedoch nur geringem Beifall begegnete. Im gleichen Konzert brachte Willem Mengelberg das Straußsche „Heldenleben", das jetzt schon vom Hauch eines modernen Klassizismus umweht ist, zu mustergültiger, eindringlicher Wiedergabe. Orchester und Solist (Hans Lange) entsprachen ihr mit bestem Gelingen. Außerdem führte Max Schillings in persona sein Violinkonzert ein, dessen nobelsymphonische Natur imponierte, während seine oft spröde, kurzatmige Thematik den Erfolg in Frage stellte. Am besten wirkte das Andante. Felix Berber verhalf dem schwierigen Werk zu gewandter Interpretation. Im letzten Kammermusik-Abend lernte man das ausgezeichnete Pariser Capet-Quartett kennen, das mit einem tonschön erfaßten Mozart und mit dem problematischen F-dur Quartett des Debussyaners Ravel einen guten Erfolg hatte. Ein Schubert-Abend des trefflichen Rebner-Quartetts, veranstaltet von der „Gesellschaft für ästhetische Kultur", bot inhaltlich mehr und zeigte in dem Ausgeführten die bekannten Vorzüge des Ensembles. Die Frankfurter Trio-Vereinigung gab einen russischen Abend mit fesselnden Werken von Rachmaninoff und Arensky und Liedern von Taneïew und Gretschaninoff, die der mit prächtigem Material begabte russische Sänger N. Naumow vortrug. Das bewährte Brüder Post-Quartett setzte sich für Dvořák und Gernsheim ein. Zwei leider selten hier gehörte Künstler, Artur Schnabel und Carl Flesch, erfreuten in einem gemeinsamen Sonaten-Abend durch ihre subtile und gut eingespielte Kunst. Desgleichen hatte man die Freude, Hugo Heermann und Paul Goldschmidt an einem Abend zu hören. Das zweite „Elite-Konzert" vereinigte Mischa Elman, Ottilie Metzger und Moriz Rosenthal in brillanten Leistungen vor zahlreichen Hörern; doch war das Programm des Abends weniger „Elite" als vielmehr — Potpourri. — Einen feinsinnig zusammengestellten Abend bot Max Kaempfert mit dem vierten Symphonie-Konzert im Palmengarten: drittes Flötenkonzert von Friedrich dem Großen, in tüchtiger Bearbeitung, gespielt von W. Gebert; dazu Bach, Mozart und Beethoven (8. Symphonie). — Susanne Dessoir, die oft und gern auch hier gehörte Vortragskünstlerin, gab einen „Abschieds-Liederabend" mit vielen Zugaben. Karl Rehfuß bewährte sich als nobler Baritonist, der aber gelegentlich mehr Ton geben dürfte. Der Züricher Tenorist Alfred Fleury führte, etwas weichlich und farblos, aber geschickt, gefällige und nicht gerade bedeutende Lieder seines Landsmannes Hans Jelmoli ein, der temperamentvoll begleitete. Jules Wertheim brachte sich als gewandter Pianist in gute Erinnerung. Carlo Massarenti (Geige), sowie die Damen Marie Mouth, Anna El-Tour und Nadine Landesmann haben bei guter Beanlagung noch viel zu lernen.

Theo Schäfer

HAGEN i. W.: Die Konzertsaison 1911/12 wurde durch einen Reger-Abend vielversprechend eingeleitet, den der hiesige Pianist W. M. Jinkertz veranstaltet hatte. Max Reger und Jinkertz brachten die Brahmsschen Haydn-Variationen in feinfühliger Wiedergabe zu Gehör, Erica Hehemann erfreute mit einer Auswahl der zugänglichsten Gesänge Regers, die sie mit Anmut und Delikatesse vorzutragen wußte. Martin Meißner (Cello) vermochte mit der Cellosonate op. 116 (Reger am Klavier) nicht zu erwärmen, dagegen zündeten wieder die großzügigen Beethoven-Variationen op. 86, vom Komponisten und Jinkertz kraftvoll interpretiert. — Von den üblichen sechs Abonnementskonzerten der Konzertgesellschaft haben bis jetzt drei stattgefunden, und zwar wurden diese seit Fertigstellung des neuen Theaters in dessen Räumen abgehalten, wodurch den Konzerten ein stimmungsvoller Rahmen geschaffen wurde. Eine akustische Unzulänglichkeit machte sich namentlich bei der Aufführung von Bachs „Magnificat" und Beethovens „Neunter" bemerkbar, deren Aufführungen daher manche Erwartungen enttäuschten. Als Solisten wirkten Emma Bellwidt, Maria Seret-van Eyken, Anton Kohmann und Gerard Zalsman mit. Für das 1. Konzert hatte man die Wiesbadener Hofopernsängerin Birgit Engell gewonnen, die besonders in der Susannenarie aus „Figaro" durch den edlen Schmelz ihres Soprans entzückte. Egon Petri (Klavier) frappierte durch ein erstaunliches technisches Können, ohne von tieferem seelischen Miterleben überzeugen zu können. Als ein Künstler ersten Ranges stellte sich im 3. Konzert der Geiger Carl Flesch (Konzert von Beethoven) vor. An instrumentalen Gaben brachte Robert Laugs Brahms' c-moll Symphonie zu Ehren und bescherte als Besonderheit Regers diffizile, aber sehr interessante „Hiller-Variationen", die er meisterhaft interpretierte und zu imposanter Wirkung brachte. Die städtischen Symphoniekonzerte (unter dem gleichen Leiter) begannen mit einem interessanten „Tanzabend", einer progressiven Vorführung alter und neuerer Tänze, unter pianistischer Mitwirkung des Leschetitzky-Schülers Schramm-Wien. Ein 2. Konzert war vornehmlich Berliner Tondichtern gewidmet. Leo Blechs gehaltvolle symphonische Dichtung „Die Nonne", Max Marschalks geistreiche, rhythmisch interessante dreiteilige „Serenade" und Rezniceks kapriziöse „Lustspielouvertüre" erlebten zum Teil ihre Erstaufführung in Hagen. Konzertmeister Horwitz (Cello) und Hüttisch (Violine) steuerten mit je einem Konzert bei. Erst der dritte Abend der Symphoniekonzerte brachte bedeutendere Werke. Eine verständnisvolle Wiedergabe erfuhr Mahlers „paradiesische" Vierte Symphonie, deren Sopransolo im vierten Satze Frau Reimer-Wendeborn-Essen mit

flüssiger Koloratur sang. Im Mittelpunkt des Programms stand jedoch die Uraufführung der symphonischen „Kreisler-Phantasie" von Martin Friedland. Das Werk, das nach E. T. A. Hoffmanns Vorwurf gearbeitet ist, läßt in der Erfindung und thematischen Gestaltung auf eine außergewöhnlich begabte Musikernatur von durchaus persönlicher Eigenart schließen. Eine an Strauß geschulte meisterhafte Instrumentation machte sich besonders erfreulich bemerkbar. Das Werk hinterließ — von Laugs temperamentvoll interpretiert — einen nachhaltigen Eindruck. Es gab dann noch am gleichen Abend die schon im vergangenen Jahre hier gehörten geistvollen „Drei Böcklin-Phantasieen" von Felix Woyrsch und die schwierige, von Jinkertz brillant gespielte, Straußsche Burleske für Klavier und Orchester. — Für die Kammermusikveranstaltungen hatte man das Brüsseler Streichquartett, das (leider enttäuschende) Hermann Ritter-Quartett und das Sevčik-Quartett gewonnen. Als Solistinnen traten in diesen Konzerten die Sängerinnen Else Pfaff (Alt), Gertrud Schroetter (Sopran) und Henny Wolff (Sopran) bestens hervor. — Die von Kapellmeister Hans Pelz allwöchentlich veranstalteten „Philharmonischen Konzerte" erfreuten sich wachsender Teilnahme durch die gutgewählten Zusammenstellungen der Programme. Besonders zu nennen ist ein Liszt-Abend, der die „Faustsymphonie" und den „Tasso" sowie auch die von Jinkertz gespielte „Ungarische Phantasie" verzeichnete, und ein „klassischer Abend" mit Werken von Bach bis Beethoven.

Paul Alexander Schettler

HAMBURG: Das neue Jahr begann mit einem größeren Novitätenabend, der auf die Initiative Julius Spengels zurückzuführen war und ihn zum Dirigenten, den Cäcilienverein und das Orchester des Vereins der Musikfreunde zu Ausführenden hatte. Das Programm brachte Max Regers „Nonnen", Bleyles „Lernt lachen" und Rudorffs h-moll Symphonie — alle drei Werke als Erstaufführungen für Hamburg. Der Besuch dieses Konzertes war wahrhaft kläglich, und es gehört darum nicht gerade ein Übermaß von Böswilligkeit dazu, einer solchen Tatsache gegenüber von einer Bankerotterklärung des hamburgischen Musikinteresses zu sprechen, wenn man natürlich auch das peinliche Resultat mit allerlei entschuldigenden Hinweisen auf den ungünstig gewählten Termin und auf ein nicht ganz unberechtigtes Mißtrauen gegen moderne Novitäten beschönigen kann. Um so erfreulicher war das künstlerische Ergebnis, da einmal sich alle drei Werke trotz ihrer starken Gegensätzlichkeit als aufführens- und hörenswert erwiesen, und zum andern die Wiedergabe dieser Werke danach angetan war, den Leistungen des Cäcilienvereins und Professor Spengels gesteigerten Respekt zu sichern. — Den ersten Teil des 6. Philharmonischen Konzerts räumte Siegmund von Hausegger den Franzosen ein: er brachte ein seltener gehörtes Jugendwerk von Berlioz, die etwas potpourriartig geratene „Rob Roy"-Ouvertüre zur Aufführung und erschreckte außerdem die Stammgäste der Philharmonie, indem er ihnen die Bekanntschaft mit Debussy's „Rondes de printemps" übermittelte. Diese letztere Schöpfung erfuhr eine ziemlich glatte Ablehnung, die man den Hörern kaum verargen darf, denn in der Tat eignen sich trotz aller koloristischen Reize und trotz aller aparten Harmonik diese „Rondes de printemps" nur sehr wenig dazu, ein unvorbereitetes Publikum in die musikalische Ideenwelt Debussy's einzuführen. Alle diese brünstigen und glucksenden Naturlaute, mit denen Debussy seine bis aufs äußerste impressionistisch gehaltene Musik durchsetzt hat, machen zunächst doch nur den Eindruck des Schrulligen und Destruktiven, ohne daß sich eine starke Stimmung verbreitet, die uns mit dem Mangel an wirklich musikalischem Fond und künstlerischer Ordnung innerhalb des Werkes aussöhnen könnte. Zwischen den Orchesterwerken sang Marie Luise Debogis mit feinem, kultiviertem Geschmack und mit wohlgepflegten stimmlichen Mitteln wertvolle Lieder von César Frank, Saint-Saëns, Debussy und dem hochbegabten Gustave Doret, alles Gesänge, die sowohl ihrer dichterischen Grundlage nach, wie infolge ihrer sehr glücklich erfaßten Beziehungen zwischen der Dichtung und dem musikalischen Ausdruck wohl geeignet waren, uns daran zu erinnern, daß wir Deutschen gar keinen Grund haben, uns als privilegierte und monopolisierte Besitzer moderner Liederlyrik zu fühlen und mit pharisäischem Stolz auf die Franzosen herabzublicken. Im 7. Philharmonischen Konzert gab es sodann die Sensation des Winters: die deutsche Uraufführung von Hauseggers „Natursymphonie" unter Leitung des Komponisten. In dieser ganz unsensationellen, jeder äußerlichen Effektwirkung sich verschließenden, ganz nach innen gekehrten Symphonie hat Hausegger ein Werk geschrieben, das seines vielfach problematischen Charakters wegen vielleicht viel umstritten sein wird, das gelegentlich wohl auch auf passiven oder gar aktiven Widerstand stoßen mag, das aber trotzdem als ein würdiges Dokument idealistischer Gesinnung eine Sonderstellung innerhalb der zeitgenössischen Produktion einnimmt. Bequem, dem Verständnis ohne weiteres faßbar und dem Ohre leicht und gefällig eingehend — nein, das ist diese Symphonie sicherlich nicht. Sie gehört zum Anspruchsvollsten, das dem aufmerksamen, gebildeten und erfahrenen Hörer begegnen kann, sie ist ein Werk, das auf der Basis des Intellektes stehend, auch den Intellekt des Aufnehmenden beschäftigt. Hauseggers Symphonie hat nicht weniger als drei Programme: einmal heißt sie „Natursymphonie", sodann trägt sie das Motto: „Von Gebirg zu Gebirg schwebet der ewige Geist ewigen Lebens ahnevoll", drittens gibt der Komponist ihr zur Erläuterung eine ziemlich ausgedehnte programmatische Analyse mit, und endlich nimmt der Schlußsatz des Werkes noch den Chor zu Hilfe, der in Goethes Proömion „Im Namen dessen, der sich selbst erschuf", die letzte Absicht des Werkes zum Ausdruck bringt. Von diesen drei Programmen ist das kürzeste (Natursymphonie), unter dem die Symphonie sich in der Öffentlichkeit einbürgern wird, leider m. E. sehr irreführend, da es zunächst den Anschein erweckt, als ob Hausegger, angeregt durch die Betrachtung der Natur, schildernde und beschreibende Musik zu schaffen beabsichtigt habe, als stehe diese Musik etwa im Dienste einer dekorativen, aus der alpinen Szenerie

gewonnenen Tonmalerei. Diese Absicht aber, sich auf dem Boden gegenständlicher, durch die äußere, bildliche Vorstellung beeinflußten Programmusik zu bewegen, hat Hausegger natürlich ferngelegen. Denn wenn auch bei seinem Werk die Natur als Schöpferin mitbeteiligt war, insofern sie seiner künstlerischen Phantasie primäre Anregungen gab und das werdende Werk mit immer neuen Momenten der Befruchtung begleitete, so fällt dennoch der Betrachtung des Äußern und des Greifbaren in der Natur keineswegs eine entscheidende Bedeutung in dieser Symphonie zu. Diese Natur ist für Hausegger gleichsam nur der gewaltige Hintergrund, auf den er in überlebensgroßen Bildern den Menschen projiziert; den Menschen mit all seinem Sehnen und Leiden, mit seiner Hoffnung und Verzweiflung, mit seinen inneren Kämpfen, mit seiner letzten großen Erkenntnis. In der Natur, in ihrem ewigen Werden und Vergehen sieht Hausegger alle Phasen des menschlichen Lebens in riesenhafter Vergrößerung, alle treibenden Kräfte in ihrer unverhüllten Urform und die Voraussetzung zu einer richtigen Einschätzung dieser Natursymphonie liegt darum, meine ich, in der Erkenntnis der engen Beziehungen, in die der Komponist seine Natur zum Menschen gebracht hat. Einer Wertung als absolutes musikalisches Kunstwerk widerstrebt diese Symphonie, die ihre Transparenz und Leuchtkraft in der Hauptsache erst aus ihren feinen Beziehungen zum dichterischen Vorwurf gewinnt, natürlich bis zu einem gewissen Grade. So wenig Hausegger seine Musik mit dem einzelnen Worte verkettet, so eng verknüpft er sie mit dem poetischen Sinn seines Stoffes. Diesem Stoff musikalisch gerecht zu werden, war das leitende Motiv seiner musikalischen Arbeit. Unabhängig von jeder Richtung und jeder Zunft, hat er nur die Musik geschrieben, die ihm dem Stoffe angepaßt erschien, die Musik, die der Ausdruck seines eigenen Wesens ist. Die Aufführung des schwierigen, für alle Teile überaus anspruchsvollen Werkes gelang glänzend und trug Hausegger einen großen, von Herzlichkeit getragenen Erfolg ein. — Die beiden Abonnementskonzerte des Berliner Philharmonischen Orchesters unter Arthur Nikisch, die in den Januar fielen, zeigten das prächtige Orchester mit seinem nicht minder herrlichen Führer auf der gewohnten stolzen Höhe. Das gilt insbesondere von dem zweiten dieser Konzerte, einem „Tschaikowsky-Abend", an dem Nikisch in ganz unvergleichlicher, durch die Wärme seines Temperaments faszinierender Weise die beiden ersten Sätze der „Manfred"-Symphonie, die eine Fülle groß empfundener und groß ausgeführter Musik bergen, interpretierte. An diesem Tschaikowsky-Abend spielte Schmuller das Violinkonzert des russischen Meisters mit sehr respektabler Technik, ohne jedoch als Vortragskünstler stärker zu interessieren. In dem vorangegangenen Konzert hatte Nikisch zwischen vorzüglichen Aufführungen von Strauß' „Don Juan" und Schumanns B-dur Symphonie Alexander Ritters sehr wertvolle, der Beachtung der Dirigenten immer wieder zu empfehlende symphonische Dichtung „Olafs Hochzeitsreigen" in das Programm eingefügt. — Zu den ganz überflüssigen Konzerten des Monats gehören das des italienischen Geigers Carlo Massarenti und dasjenige, das Dr. Alfred von Bary und Dr. Alexander Dillmann veranstalteten. Überflüssig war das Konzert Massarenti's deshalb, weil dieser Italiener mit dürftigem musikalischen Geschmack und nicht einwandfreier Bogentechnik uns antiquierte Musik vorspielte, während Wagner-Abende, an denen im Konzertsaal ein Sänger die „Rom-Erzählung" und ein Klavierspieler den „Feuerzauber" aus der „Walküre" spielt, sich im Jahre des Heils 1912 in einer Großstadt, die es seit Jahrzehnten auf 70 bis 80 Wagner-Abende im Theater bringt, ganz von selbst verbieten. Ganz unbegreiflich, daß zwei in ihrer Art vortreffliche Künstler, deren Wagner-Verständnis und deren treue Wagner-Gesinnung über allem Zweifel steht, sich zu etwas hergeben, was einer Verballhornisierung des Meisters bedenklich nahe kommt. — Eine Ehescheidung ist zum Schluß noch zu registrieren: die Philharmonie hat sich von der Singakademie, mit der sie seit Jahren künstlerisch gemeinsame Wirtschaft machte, für das nächste Jahr losgesagt. Ein innerer Zusammenhang zwischen beiden Instituten bestand ohnehin nicht mehr, und so kann man diese Trennung, die vorläufig zu einer Klärung und späterhin wahrscheinlich zu einer Besserung der Verhältnisse führt, nur mit Freuden begrüßen. Denn die nächste Folge wird es wohl sein, daß Siegmund von Hausegger sich einen eigenen Philharmonischen Chor gründet, damit die Philharmonischen Konzerte nicht ganz auf die Pflege der Chorliteratur zu verzichten haben. Und was der Singakademie bevorsteht, wenn sie ihren bisherigen rückschrittlichen Kurs beibehält, kann man ihr jetzt schon mit Leichtigkeit prophezeien.

Heinrich Chevalley

HELSINGFORS: Die fünf Symphoniekonzerte der Philharmonischen Gesellschaft (Robert Kajanus) brachten Symphonieen von Svendsen (D-dur), Liszt (Faust), Mozart (C-dur), Mahler (No. 1 D-dur, zum erstenmal) und Tschaikowsky (Pathétique). Solisten waren Carl Lindelöf, Thibaud (Violine), Merowitsch, Cortot (Klavier) und Malkin (Cello). Sowohl die Volkssymphonie- wie die populären Konzerte waren gut besucht. — Viel interessierte ein Kompositionskonzert unseres jungen Tonsetzers Erik Furuhjelm, der dabei seine erste Symphonie in D-dur, ein Werk von gediegenem Bau und reich an Stimmungen, dirigierte. Auch sein „A modo di Concerto" für Klavier und Orchester erwies sich als ein gelungenes Stück. — Zum erstenmal besuchte uns Weingartner, der mit glänzendem Erfolg ein großes Orchesterkonzert leitete, wobei u. a. seine großgedachte symphonische Dichtung „König Lear" sehr gefiel. — Die „Société des Instruments anciens" (drei Konzerte) entzückte das Publikum durch die Wiedergabe alter Kompositionen auf alten Instrumenten. — Von Solisten sind zu erwähnen John Forsell, Maikki Järnefelt, Hanna Granfelt, Jennie Spennert (sechs volle Häuser), A. af Enehjelm (Gesang), Sigrid Schnéevoigt, Zadora, Merowitsch, Sauer (Klavier), Huberman und Kreisler (Violine). — Die fünf Musikabende des Musikinstituts (Direktor der Komponist E. Melartin) waren gut besucht.

Axel von Kothen

KÖLN: Der Bologneser Geiger Carlo Massarenti bestach bei seinem eigenen Abend mehr durch den prächtigen Ton seines Instruments als durch feine Kunst. Uneingeschränkten gewaltigen Erfolg erzielten Willy Hess und Karl Friedberg mit ihren erlesenen Darbietungen. — Im 7. Gürzenichkonzert wurden als Novität zwei kleine sehr hübsch gearbeitete, stimmungsreiche Chorstücke „Traumsommernacht" und „Nicht geboren ist das Beste" von Richard Wetz recht warm begrüßt.

Paul Hiller

KÖNIGSBERG: Unsere großen Chorvereine haben sich schon vor Weihnachten tüchtig geregt. Die Singakademie unter Max Brode wartete mit einer im ganzen recht frischen, nur solistisch sehr ungleich besetzten Aufführung der ersten drei Kantaten des Weihnachtsoratoriums von J. S. Bach auf. Auch die unter Paul Scheinpflugs Leitung stehende Musikalische Akademie hatte ihren ersten diesjährigen Abend ausschließlich Bach gewidmet. Sie brachte die Kantate „Liebster Gott, wann werd' ich sterben" und die „Missa brevis" der h-moll Messe in ganz ausgezeichneter Ausführung. Solisten waren Sophie Schmidt-Illing, Hilde Ellger, George A. Walter und Julius v. Raatz-Brockmann. Neben dem bestehenden a cappella-Chor Conrad Hausburgs hat sich jetzt noch eine neue gemischte Chorvereinigung, nach ihrem Gründer und Dirigenten „Altmann-Chor" genannt, mit einem Konzerte vorgestellt. — Das Hauptereignis im Gebiete der Symphoniekonzerte und wohl das Hauptereignis des Konzertlebens in dieser ganzen Saison, war die Aufführung der gewaltigen Zweiten Symphonie von Mahler, die Paul Scheinpflug unter einem mächtigen Aufgebot von Mitwirkenden — dem Königsberger Musikverein gebührt das Verdienst, das Ganze ins Werk gesetzt zu haben — mit außerordentlichem Temperament und Schwung herausbrachte. Die Soli lagen bei Johanna Kiß und Margarete Faerber in guten Händen. Von unseren ständigen Symphoniekonzerten, die der Leitung Max Brodes unterstehen, gestaltete sich nächst einer Liszt-Feier mit der Faust-Symphonie und einem höchst gelungenen Brahms-Abend, in dem Ossip Gabrilowitsch die beiden Klavierkonzerte spielte, besonders das letzte sehr interessant. Interessant deshalb, weil einmal Eugène Ysaye das bis dahin hier völlig unbekannte Violinkonzert in h-moll op. 61 von Elgar mitbrachte, dann aber weil es eine Uraufführung gab: „Eine Märchen-Ouvertüre" von dem hier lebenden Musikschriftsteller und Komponisten Lucian Dolega-Kamieński. Das Werk wurde bei seiner flüssigen melodischen Erfindung, seinem klaren, sehr wirkungsvollen Aufbau, der Einheitlichkeit, mit der die Grundstimmung durch das Ganze getragen ist, und der geschickten Instrumentation außerordentlich beifällig aufgenommen. — In anderen Konzerten lernten wir neben schon bekannten, gefeierten Gästen, wie Julia Culp, Artur Schnabel, Karl Flesch, Frieda Kwast-Hodapp, Paul Reimers, Hertha Dehmlow noch einige Künstler kennen, die sich vor kurzer oder längerer Zeit im Reiche schon einen geachteten Namen verschafft haben: die Damen Noordewier-Reddingius, de Haan-Manifarges, Ilona Durigo, den ausgezeichneten Alfred Cortot und das Brüsseler Streichquartett. Zum Schlusse sei noch eines Abends der unter der Führung von Emil Schennich und Hedwig Schennich-Braun stehenden einheimischen, trefflichen Kammermusik-Vereinigung gedacht, der uns das Klavierquintett in Es-dur op. 20 von Ludwig Thuille als interessante Novität brachte.

Dr. Erich Herrmann

KREFELD: An der Spitze des hiesigen Musiklebens stehen die Veranstaltungen der Konzertgesellschaft, die in Theodor Müller-Reuter einen Führer allerersten Ranges hat, der auch Anregungen in reicher Fülle zu geben vermag und dadurch erst eigentlich dem Musikleben seinen eigenen, persönlichen Stempel aufdrückt. Wie hat Müller-Reuter allein darum kämpfen müssen, einem Liszt, überhaupt der Moderne in Krefeld Gastrecht zu verschaffen! (Nur Brahms, den viele persönliche Beziehungen an Krefeld banden, hatte vorher sich durchsetzen können.) Es mag daher für den tatkräftigen Leiter ein Gefühl eigener befriedigender Art gewesen sein, als das Publikum gelegentlich der Liszt-Feier im vergangenen Oktober der früher schon eingeführten, in Tonfarbe und Tonstärke feinschattierten „Dante-Symphonie" enthusiasmiert zujubelte. Während Richard Strauß im Vorjahre Gelegenheit hatte, in einem ihm gewidmeten Abend neben anderen Werken sein „Heldenleben" vorzuführen, ergriff diesmal Max Reger das Wort. Dort der glänzende, blendende Weltmann, hier der knorrige, trotzige Eigenbrödler. Reger dirigierte seine „Tragische Ouvertüre" und die „Variationen über ein lustiges Thema von Hiller", fand aber geteilte Ansichten. Daneben läßt sich die Konzertgesellschaft die Pflege der Klassiker durchaus nicht entgehen. Es sei eines in gewaltigen Höhepunkten ausladenden Beethoven-Abends gedacht, der unter Müller-Reuters Leitung der Missa solemnis und der Neunten Symphonie zu erschütternder Wirkung verhalf. — An Konzerten anderer künstlerischer Vereinigungen ist ebenfalls kein Mangel. So führte der Evangelische Kirchenchor unter Hermann Waltz das glänzende Oratorium „Das Licht" von C. A. Lorenz in frischer, schwungvoller Weise ein, und Organist Ix, ein Bachkenner par excellence, brachte mit dem Kirchenchor St. Dionys das „Weihnachtsoratorium" in einer sorgfältig ausgearbeiteten, Einheitlichkeit und Stil in bewundernswürdiger Weise wahrenden Ausführung heraus. — Das Gebiet der Kammermusik wird gepflegt durch die zwei hiesigen Tonkünstlervereinigungen: den Tonkünstler- und Musikpädagogen-Verband und den ein Jahr darauf gegründeten Tonkünstlerverein. Einige Male kommt auch das Gürzenich-Quartett aus Köln herüber. — Unter den Konzerten, die nicht allein auf die geschulten Musikfreunde, sondern auf die breitere Bevölkerung reflektieren, nehmen die „Volksunterhaltungsabende" wohl die erste Stelle ein. Sie wollen auf den Geschmack des allgemeinen Publikums befruchtend und veredelnd einwirken. Ein großer Abend, der fast ausschließlich Hugo Wolf brachte, fand begeisterte Aufnahme, ein Erfolg, der Ausführende und Publikum in gleicher Weise ehrte. Die großen Männergesangvereine

leisten ebenfalls Vorzügliches. Immer mehr verlieren ihre Programme den Charakter des berüchtigten „Liedertafelstils". Alfred Fischer

LEIPZIG: Von Orchesterneuheiten brachte die zweite Hälfte des Januar die große B-dur Symphonie von Szymanowski, deren Wunder an durchsichtiger Polyphonie Sie, ebenfalls unter Gregor Fitelberg, schon im Dezember in Berlin erlebten; das verstärkte Winderstein-Orchester leistete Vorzügliches an Klangschönheit, in Solovioline, dreifachem Holz, sechs Hörnern usw. — Im Gewandhaus brachte Edgar Wollgandt Edward Elgars neues Violinkonzert (mit sehr guten Kürzungen) zu hohen Ehren; im 6. Philharmonischen erspielte sich Telemaque Lambrino stürmischen Erfolg mit Strauß' Burleske und Debussy's weihevollen zwei Tänzen für Klavier und Streichorchester. Winderstein wurde mit Bruckners d-moll Symphonie lebhaft gefeiert. Das 14. Gewandhauskonzert unter Nikisch ehrte das Andenken des großen Preußenkönigs mit einem von M. Schwedler vornehm geblasenen Adagio für Flöte mit Orchester; im übrigen brachte es Mozart und Beethoven, u. a. des ersteren unbeschreiblich herrliche D-dur Symphonie ohne Menuett und Gesänge beider Meister, von Frau Charles Cahier mit bedeutenden Mitteln vorgetragen. Die vierte Gewandhaus-Kammermusik war ein ausländischer Abend: d'Indy's köstlich feine „Suite im alten Stil" (aber modernster Harmonik) für Trompete, zwei Flöten und Streichquartett, Sgambati's cis-moll Quartett und Tschaikowsky's gluterfülltes Streichsextett. — Im übrigen flutete eine kräftige Brahmswelle. Das Klavierquintett spielten unter hinreißender Klangentfaltung die Brüsseler mit Severin Eisenberger, desgleichen mit weniger Temperament und Klangpracht, aber großer Feinheit das Sevčik-Quartett mit Constantin Igumnow am Klavier. In den ersten beiden Sätzen des g-moll Klavierquartetts ließen die Böhmen mit Ignaz Friedman alle guten Geister walten, wogegen die letzten beiden etwas massiv wurden. Von den stimmreichen Baritonen Otto Werth und Franz Egenieff widmete der erste seinen Liederabend ganz, der zweite größtenteils Brahms. Im übrigen glänzten die Böhmen am hellsten in Pfitzners D-dur Quartett, das Sevčik-Quartett in den geistreichen Variationen von Tanejew's d-moll. In einem Sonaten-Abend von Artur Schnabel und Carl Flesch stimmte des letzteren, delikate vorsichtige Feinheit nicht recht zu dem diesmal auffallend robusten Wesen des großen Klavierkünstlers. Mit duftiger Tonpoesie, vornehmlich in der Behandlung alter und neuer französischer Pianistik, erfreute Norah Drewett, mit leidenschaftlich großem Schwung des Vortrags Conrad Hannß, dessen Lehrer Hans Hermanns mit Gattin Glänzendes auf zwei Klavieren bot. Die neue Sonate in E von Erich Korngold bemeisterte der ausgezeichnete heimische Pianist Georg Zscherneck. Eine sechzehnjährige junge Russin, Fanny Weiland, feierte im eigenen Klavierabend einen Triumph; sie zeigt bereits einen hohen Grad von Innerlichkeit, wie allen sonstigen auf eine bedeutende Zukunft hinweisenden Eigenschaften. — Eine Veranstaltung einschmeichelnder Art bot die einheimische Mezzosopranistin Elly Schellenberg-Sacks mit größtenteils neuen Liedern ihres Gatten Woldemar Sacks. Es ist manches darunter, womit gestaltungskräftige Sänger mit gutem bel canto viel anfangen können.

Dr. Max Steinitzer

LEMBERG: Im Konzertsaal herrscht reges Leben. Den Anfang machte das Bauernorchester des Herrn Karl Namysłowski, das außer volkstümlicher auch klassische Musik (Dir. Stanisław Namysłowski) kultiviert und durch sein hohes künstlerisches Niveau allgemeine Bewunderung hervorrief. — Das Galizische Konzertbureau M. Türk hat 10 Abonnementskonzerte angesagt; es konzertierten bisher: das Wiener Tonkünstlerorchester unter Oskar Nedbal (zweimal), Arrigo Serato, Leo Slezak, Pablo Casals, Charles Cahier, alles Namen, die für sich selbst sprechen. Außerdem hörten wir Georg v. Lalewicz, die vortreffliche Wanda Landowska, das Birkigt-Trio (B. Poźniak, H. Birkigt, Jan Kindler), Ignac Friedman, St. Argasińska, eine ausgezeichnete Liedersängerin, H. Melcer und W. Kochański (Beethoven-Sonatenabend), Artur Rubinstein und J. Kocian. Die Wiener Tonkünstler brachten außer Beethovens „Fünfter", Mahlers „Erster" und Tschaikowskys „Sechster" Noskowskis symphonische Dichtung „Die Steppe" und Sołtys' „Präludium", zwei Werke polnischer Meister, die auch außerhalb Polens größere Bedeutung verdienen. — Der Galizische Musikverein vermittelte in seinen zwei ersten Konzerten die Bekanntschaft mit Wallek-Walewski's symphonischer Dichtung „Zygmunt August i Barbara", Cowen's „The Song of live and love", Regers „Die Nonnen" u. a. Als Solisten spielten Eduard Steuermann Liszts Es-dur Klavierkonzert und Julian Pulikowski Karłowicz' Violinkonzert. Dank den Bemühungen von M. Sołtys sind die Konzerte des Galizischen Musikvereins zu einem bedeutenden Faktor im Musikleben unserer Stadt geworden. — Vom Gesangverein „Lutnia" wurde Beethovens C-dur Messe unter St. Cetwiński's Leitung mit gutem Gelingen aufgeführt, während der Musikverein „Koło Muzyczne" eine Liszt-Feier veranstaltete. Die Festrede hielt Prof. St. v. Niewiadomski; Klavierwerke trug Leo Rosenblum aus Krakau vor, und Lieder sangen Fr. E. Wawnikiewicz-Tatarczuch und Adam Okoński. Alfred Plohn

MAGDEBURG: Hier ist die Hochflut der Konzertsaison eingetreten. In der „Harmonie" holte sich das Klingler-Quartett einen starken Erfolg; Senius bot mit Beethovens „Liederkreis an die ferne Geliebte" einen besonderen Kunstgenuß. Das drittletzte Symphoniekonzert des Kaufmännischen Vereins dirigierte Fritz Steinbach. Bach, Beethoven und Brahms. Diese drei großen „Bs" führten ihn auch hier zu einem großen und bedeutenden Erfolge. In einem Konzerte des Städtischen Orchesters führte Josef Krug-Waldsee mit einer tüchtigen Schar von Sängern und Sängerinnen Liszts „Heilige Elisabeth" auf. Der Tonkünstlerverein erfreute seine Mitglieder durch einen Abend, der Friedrich dem Großen und Bach gewidmet war. Dazwischen Winderstein-Orchester, Stadttheater-Symphoniekonzerte, — man sieht, daß wir hier an guter Musik nicht Not leiden. Max Hasse

MANNHEIM: Die 4. Akademie brachte ausschließlich Werke neuerer Komponisten, so die gehaltvolle und flott geschriebene Serenade von Walter Braunfels, eine Symphonie in d-moll für Streichorchester von August Halm, der in der Form zu den alten Meistern zurückkehrt, sie aber nicht neu zu beleben weiß, weil seine Musik nicht der Ausdruck von Empfindungen und Stimmungen sein soll. Er glaubt an keine Psychologie in der Musik, sondern nur an die musikalische Logik; so wird man nur gar zu bald des trocknen Tones satt. „Don Quixote" von Strauß folgte; Artur Bodanzky legte mit der Serenade wie mit dieser humorvollen Dichtung große Ehre ein. Margarete Arendt-Ober entzückte durch ihren pastosen Alt, enttäuschte indessen durch ihre nicht ausgereifte Kunst. Slawische Meister gaben der 5. Akademie die Signatur. Dvořák's Vorspiel zu „Rusalka" erschien als Novität, die Symphonie „Aus der Neuen Welt" und Smetana's „Vysehrad" wurden als liebe Bekannte freundlich begrüßt. Leopold Godowsky spielte Chopin's Konzert in e-moll und einige kleinere Stücke mit bewundernswerter Bravour, künstlerisch vornehm und ohne Effekthascherei. — Im Philharmonischen Verein sang Julia Culp schlechterdings vollendet Lieder von Schubert und Brahms, und der jugendliche Pianist Jascha Spiwakowski, jetzt noch etwas willkürlich in Rhythmus und Tempo, verblüffte durch sein Können und Talent. — Eine neue Ära im konzertierenden Orgelspiel begründete Arno Landmann, der Organist der neuen Christuskirche, ein Schüler Karl Straubes. Die Konzerte auf der wundervollen Orgel von Steinmeyer in Öttingen (92 klingende Stimmen und 4 Manuale mit Fernwerk, Celesta usw.) zeigten den jungen Künstler als Virtuosen und Musiker in gleich glänzendem Lichte. — Ein gediegenes Programm hatte Fritz Häckel seinem erfolgreichen Klavierabend zugrunde gelegt; vielen Beifall fanden die beiden Münchener Künstler Brodersen und Cortolezis. — Das Hoftheaterorchester gab unter Felix Lederers Leitung zwei Volkskonzerte, die sehr viel Anklang fanden, und Elsa Laura von Wolzogen amüsierte ein gewähltes Publikum durch Charme und Laune ihrer Lieder zur Laute.

K. Eschmann

MOSKAU: Als Gipfel aus der Musikflut ragten folgende Symphoniekonzerte hervor: das 5. der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft unter Emil Kuper brachte Glazounow's Achte und eine Präludie „Aus dem Homer" für Orchester, Soli und Chor von Rimsky-Korssakow, ein wahres Meisterstück von reichfarbiger Orchestrierung. Als Solist wirkte Lucien Capet (Brahms' Violinkonzert) höchst erfolgreich. Das 6. unter Ippolitow-Iwanow bot ausschließlich russische Musik: Borodin's Zweite, Rimsky-Korssakow's „Theuronia" (Bruchstücke aus der Oper) und hatte zum Solisten F. Schaliapin, der als feinsinniger Ausleger Mussorgskys die größten Triumphe feierte. — S. Wassilenko geht in seinen Konzerten der historischen Reihenfolge nach und ist zu Beethoven (Neunte), Schubert, Schumann, Mendelssohn und Wagner gelangt. Die glänzenden Vorführungen veranlassen die jugendlichen Besucher der Sonntagsmatineen zu rauschenden Beifallsäußerungen. — Bei den Philharmonikern trat S. Rachmaninow als Dirigent auf (Tschaikowsky's Vierte, Strauß' „Don Juan"); Al. Scriabin spielte sein Klavierkonzert op. 18. Im 6. übernahm Alexander Siloti die Orchesterleitung (Konzert von Corelli, Bachs „Chaconne", von Steinberger instrumentiert, ferner eine Sarabande von Roger-Ducasse). Der Glanz des Abends war S. Rachmaninow, der mit strenger Rhythmik und leidenschaftlichem Impuls kraftvoll-künstlerisch Tschaikowsky's erstes Klavierkonzert vortrug. Frau Sbruewa, ein sehr beachtenswertes Gesangstalent, trug russische Volkslieder vor. — S. Kussewitzky hatte sein 5. Symphoniekonzert Rimsky-Korssakow gewidmet (Antar, Mlada). Ein neues Unternehmen sind seine Volkskonzerte mit Orchester und Solisten, deren Einnahmen den Hifsbedürftigen der Hungersnot im Lande zugeteilt werden. — Kurz vor Weihnachten hörten wir Kantaten von J. S. Bach, die von der Moskauer Symphonischen Kapelle, gegründet und geleitet von W. Bulytschew, erfolgreich vorgeführt wurden. — Kammermusik: das Capet-Quartett aus Paris erfreute mit herrlichen Vorführungen; Leopold Auer und Anna Essipow traten mit zwei Sonatenabenden erfolgreich auf; S. Kussewitzky ließ sein neubegründetes Streichquartett an die Öffentlichkeit treten, und das künstlerisch hoch stehende Petersburger Vokal-Quartett wurde von ihm zu Vorführungen an denselben Abenden herangezogen. — Solistenabende und Einzelkonzerte: Fritz Kreisler rief rauschenden Beifall bei seinem Auftreten hervor; Charles Tournemire, der Pariser Orgelvirtuose, entlockte unserer Orgel Töne, die man ihr kaum zugemutet hätte; S. Rachmaninow fesselte die Gemüter mit seinem Klaviervortrage (nur eigene Kompositionen); Wanda Landowska hatte auf ihrem Programm Werke alter Meister, die sie einst Leo Tolstoi vorgespielt hatte. Ihr Vortrag übte, besonders auch im Hinblick auf den bevorstehenden Jahrestag seines Todes, eine starke Wirkung aus. — Frau A. Dewett widmete ihren Liederabend dem bedeutenden russischen Tondichter H. Gretschaninow; Anna Jahn-Ruban hatte ein Liszt-Programm und erzielte mit ihrer tüchtigen musikalischen Durchbildung und ihrem verständnisvollen Vortrag vielen Beifall; Marcella Sembrich erfreute sich auch diesmal eines rauschenden Erfolgs; Marie Muromzewa-Weniawska wurde in ihrer Vaterstadt freudig begrüßt. Sie behandelt ihr klangvolles Organ mit vielem Geschmack; ein temperamentvoller Vortrag unterstützt ihre echt künstlerischen Darbietungen.

E. von Tideböhl

MÜNCHEN: Eine Mottl-Gedenkfeier, deren Ertrag einer geplanten Felix Mottl-Gedächtnisstiftung eine ansehnliche Summe einbrachte, hatte auch künstlerisch einen glänzenden Erfolg. Karl Muck dirigierte Beethovens Eroica und (mit M. Roemer, Fr. Brodersen und F. v. Kraus als Solisten) den Schluß des dritten Aktes „Parsifal" (vom Karfreitagszauber ab). Der in München wenig bekannte Dirigent, der vom Hoforchester und dem Lehrer-Gesangverein aufs beste unterstützt wurde, imponierte vor allem durch die Überlegenheit

und straffe Energie seiner Leitung, der es doch nicht an Wärme und Beseelung fehlt. — Zwei hier noch nicht gehörte Symphonieen lernte man in Veranstaltungen des Konzertvereins kennen. Von ihnen ist Edward Elgars Zweite Symphonie in Es-dur op. 63, ein nicht gerade sehr stark inspiriertes, aber meisterlich gearbeitetes und für den Musiker auch interessantes Stück, zweifellos wertvoller als die c-moll Symphonie op. 85, gleichfalls No. 2, von Hugo Kaun, die trotz Heranziehung der Orgel im Finale nicht einmal äußerlich wirkungsvoll ist. Dabei hat man freilich zu bedenken, daß die Aufführung des Elgarschen Werkes unter Ferdinand Löwe ganz unvergleichlich viel besser war als die des Kaunschen unter Paul Prill. — Unter den konzertierenden Solisten waren die Klavierspieler in der Überzahl. An erster Stelle ist Raoul Pugno zu nennen, der in einem Abonnementskonzert des Konzertvereins das Publikum wieder ganz gewaltig begeisterte, obwohl er als Interpret des Beethovenschen Es-dur Konzerts die Musiker weit weniger befriedigte denn als Mozartspieler. In Paul Otto Möckel, der an einem Abend Beethoven und Brahms, an einem zweiten Abend u. a. die selten gehörte Sonate von Tschaikowsky (G-dur op. 37) und eine stark debussystische, beim ersten Hören aber innerlich recht leer anmutende Sonate von Cyril Scott spielte, lernte man eine vielversprechende Erscheinung neu kennen. Norah Drewett hatte einen vollen Erfolg in einem Volks-Symphoniekonzert mit Saint-Saëns' g-moll Konzert, einen nicht minder großen in einem eigenen Konzert mit gewähltem Programm (u. a. die gut gearbeitete Passacaglia mit Fuge, op. 29 von Julius Weismann, Stücke von Debussy, Ravels „Ondine"). Einen Liszt-Abend gab Gisela Göllerich. Die h-moll Sonate dieses Meisters hatte auch Severin Eisenberger neben Schumann und Brahms (Paganini-Variationen) auf dem Programm. Es sind außerdem zu nennen: Walter Georgii, Max Niebauer, Nadine Landesmann, Helene Morsztyn und die virtuose, aber bis zur Unnatur manierierte Fannie Bloomfield-Zeisler. An der Spitze der Geiger marschierte Fritz Kreisler, der Bach (Solo-Sonate g-moll), Paganini (drei Capricen mit Klavierbegleitung) und kleine Stücke älterer Meister in vollendeter Wiedergabe bot. Der Italiener Carlo Massarenti vermochte kaum von der Notwendigkeit, ja nur Berechtigung einer Kunstreise nach Deutschland zu überzeugen, und auch der an Bach und Tartini sich versuchende, jedenfalls sehr ernste Herman Berkowski kann heute noch nicht wirklich interessieren. Rudolf Weinmann, der ein glänzender Virtuose sein soll, hatte hier keinen guten Tag. Einen geigerischen Duo-Abend gab die jugendliche Gertrud Schuster-Woldan mit Wilhelm Sieben. Hermann Zilchers Doppelkonzert in d-moll, op. 9, sei aus dem Programm hervorgehoben. — Aus dem Gebiete der Kammermusik sind an erster Stelle zu nennen: der Sonatenabend, den Karl Flesch mit Artur Schnabel absolvierte, und ein Konzert der Stuttgarter Trio-Vereinigung der Herren Max Pauer, Carl Wendling und Alfred Saal; danach eine Veranstaltung der Münchner Mozartgemeinde mit Gabriele Wietrowetz und Heinrich Schwartz als instrumentalen, Marianne Rheinfeld und Marie Möhl-Knabl als vokalen Solisten. Von den Gesangskünstlern, die eigene Abende gaben, hatte Gemma Bellincioni den größten Namen, allerdings auch nicht viel mehr: ihre Stimme ist so ziemlich dahin, und was sie kann, namentlich in Vortrag und Darstellung kann, kommt auf dem Konzertpodium kaum zur rechten Geltung. Eva Leßmann widmete ihren Abend zeitgenössischen Komponisten, von denen sich Oskar Fried und Otto Klemperer (der Begleiter der Sängerin) neben Hans Pfitzner nicht zu behaupten vermochten. Zu erwähnen sind schließlich noch Meta Zlotnicka mit einem Brahms-Wolf-Abend, Bea Kuhn-Schreiber, Anna El-Tour und die Geschwister Brünner, die ihren Terzettenabend mit starkem künstlerischen Erfolg wiederholten, und Lisa und Sven Scholander, die mit ihrer Propaganda des genialen C. M. Bellmann auch das Interesse des ernsten Kunstfreundes verdienen.

Rudolf Louis

POSEN: Aus der großen Zahl der Orchesterkonzerte, die jetzt von zwei Symphonieorchestern gegeben werden, ist das von Paul Geisler dirigierte dritte der Posener Orchestervereinigung hervorzuheben; Liszts Dante-Symphonie und Tschaikowskys Sechste erhielten eine glänzende Wiedergabe. Xaver Scharwenka gab im Lehrergesangverein einen Kompositionsabend mit seinem Klavierkonzert f-moll op. 82 und Bruchstücken aus „Mataswintha"; der Hennigsche Gesangverein brachte Mendelssohns „Elias" vortrefflich; Artur Reinhold, Schnabel, Flesch, die Schwestern Harrison, Susanne Dessoir, Koczalski, das Klingler-Quartett und die Brüsseler fanden Beifall. Der Bach-Verein (Dirigent Pastor Greulich) brachte die Uraufführung einer neuen Komposition Hugo Launs, des 126. Psalms für gemischten Chor, Soloquartett und Orchester, ein großzügiges, charaktervolles und dramatisch empfundenes Chorwerk, weit ausholend und kernig. Es ist eine offenkundige Bereicherung der musica sacra, ein von Kaun neu betretenes Gebiet. Die Aufführung war gut vorbereitet und sehr lobenswert; nebenbei erfuhr noch Herzogenbergs „Weihe der Nacht" eine feinsinnige Wiedergabe. A. Huch

PRAG: Unter Zemlinsky, der sein Augenmerk stets auf eine möglichst saubere orchestrale Leistung lenkt, hat im 2. Philharmonischen Konzert Richard Strauß' Symphonia domestica eine fröhliche Urständ erlebt. Auch Busonis „Turandot"-Suite fand freundliche, wenn auch nicht gerade stürmische Aufnahme. Dazu ist diese Musik, losgelöst von der Bühne, zu wenig aufreizend, wenn man auch ihren koloristischen Schönheiten und der geschmackvollen Harmonik das Ohr nicht verschließen darf. Fritz Kreisler spielte mit seinem blühenden Ton Beethovens Violinkonzert. — Wilhelm Zemanek hat sich in der abgelaufenen Berichtszeit ein besonderes Verdienst durch die Aufführung der Sechsten Symphonie von Mahler erworben, die man bisher in Prag noch nicht kannte. — Ida Isori hat in einem altitalienischen Liederabend eine kleine Schar von Kunstfreunden aufs höchste entzückt, Luise Debogis im Musikabend des Dürerbundes sich mit französischen Liedern

alter und neuer Meister als eine Gesangskünstlerin ersten Ranges eingeführt, Eva Leßmann in einem undankbaren „Modernen Liederabend“ viel künstlerische Opferfreudigkeit gezeigt. Arnold Rosé und Bruno Walter haben einen zweiten Abend mit drei Violinsonaten von Beethoven ausgefüllt — Stunden herrlichsten Genusses —, die Pianistinnen Emmy Neueer und Hildegard Klengel durch ein Konzert für zwei Klaviere, auf eine in Prag wenig gepflegte Art des Musizierens mit Verständnis aufmerksam gemacht. Als glänzender Virtuose, aber von Äußerlichkeiten nicht frei zu sprechen, hat sich Emil Sauer den Pragern wieder in Erinnerung gebracht.

Dr. Ernst Rychnovsky

ROSTOCK: An der Spitze stand die von Heinrich Schulz veranstaltete Liszt-Feier: Hunnenschlacht, Dantesymphonie, Es-dur Konzert (Frau Encke), Lieder (Frau Prof. Reinmöller). Ein einleitender Vortrag von Prof. Golther wies auf die Bedeutung des Tondichters Liszt hin. Im Konzertverein sang Kirchhoff Lisztsche Lieder, Schulz brachte die Achte Symphonie Bruckners. Das zweite Vereinskonzert war ein Wagner-Abend unter Mitwirkung von Frau Leffler-Burckard, welche die fünf Gedichte, Kundrys Erzählung aus dem zweiten Parsifalaufzug und Brünnhildens Schlußgesang aus der Götterdämmerung vortrug. Auch den volkstümlichen Konzerten gab ein Wagner-Liszt-Abend (Préludes, Hunnenschlacht) und eine Weber-Feier (Symphonie in C-dur, Aufforderung zum Tanz, Ouvertüren zu Peter Schmoll, Oberon, Freischütz, Konzert in f-moll, gespielt von M. von Zadora) besonderes Gepräge. Von Neuheiten nenne ich die melodramatische Ballade „Jung Olaf“ von Schillings (vorgetragen durch Erich Schmalor) und eine sehr melodische, feingearbeitete Violinromanze des in München lebenden Komponisten Steinkauler. Der „Ring“-Aufführung im Stadttheater ging als Einleitung ein trefflicher, mit musikalischen Erläuterungen aufs anschaulichste belebter Vortrag von Prof. R. Sternfeld voraus. — Von solistischen Leistungen sind zu erwähnen ein sehr gut besuchter Abend Henri Marteaus und ein trotz vorzüglicher Ausführung vom Publikum wenig beachteter Klavierabend Eisenbergers. Unkünstlerisch war ein Loewe-Abend von Karl Götz, der um so ungünstiger wirkte, als kurz zuvor Hermann Gura Lieder und Balladen den Kunstfreunden vorgeführt hatte. Die Kammermusik war durch einen hervorragend schönen Abend des Ungarischen Streichquartetts (Mozart F-dur No. 10, Debussy g-moll, Beethoven a-moll op. 132) vertreten.

Prof. Dr. Wolfgang Golther

STETTIN: Nach erledigtem Musikfest-Bericht (2. Novemberheft 1911) bleiben als Wesentlichkeiten des lokalen Musiklebens noch zu nennen ein a cappella-Chorabend des Lehrervereins, ein schon durch die Masse der Mitwirkenden (1000) imponierendes Kinderkonzert und namentlich ein Symphoniekonzert des Musikvereins mit Brahms' „Dritter“ und Strauß' „Don Juan“, alles durch die starkzügige Direktionskunst Robert Wiemanns gekennzeichnet. Daneben stand das Auswärtige in gewohntem hohen Kurse, vielfach auch mit Recht, wie beim Berliner Domchor, der unter Rüdel ein glänzendes Kirchenkonzert gab, oder beim Berliner Blüthner-Orchester, das unter Georg Schumann Brahms' „Zweite“ brachte. — In der Solokunst schalteten wir wieder meist mit längst beglaubigten Werten: bei Burmester, Petschnikoff, Flesch, Schnabel und Carreño reden die Namen. Derjenige der temperamentvollen, jugendlich-warmblütigen Geigerin Anna Hegner (sie spielte das Beethoven-Konzert und eine Solosonate von Julius Weismann, eine Perle der Gattung) braucht aber die Gesellschaft jener nicht zu scheuen. Gleiches gilt von der rassigen und vehementen Pianisten-Erscheinung Alice Ripper (Liszt-Werke). — Neu war hier Frau Leffler-Burckard als Liedersängerin. Ihre hohe Kunst verschaffte sich schließlich Geltung. Leichter fand man Stellung zu dem gerade im Liede sehr vornehm wirkenden Schmedes-Wien und besonders zu Johannes Bischoff, der, bei der Fahne bleibend, einen ganz herrlichen Hans Sachs-Abend, mit Richard Sternfeld am Flügel, in der Wagner-Gedächtnisstiftung schuf. — Auf dem Wege zum entscheidenden Schlage in Berlin läuft uns neuerdings auch das Debütantenvölkchen an. Wird aber bald mit dem alten Feldmarschall Wrangel sprechen: „auf den Stettinern ist kein Verlaß“.

Ulrich Hildebrandt

STRASSBURG: Die Abonnementskonzerte 4., 5. und 6. (Pfitzner) brachten (stets in vollendeter Wiedergabe) an Neuem die lediglich historisch interessante, thematisch und formell recht seichte Jugendsymphonie C-dur von Richard Wagner, sonst desselben „Faust“- und Cherubini's „Wasserträger“-Ouvertüre, Schumanns d-moll und Brahms' herrliche e-moll Symphonie, von Solisten (wieder Opernsänger!) den schon etwas verblühten Pariser Bariton Delmas und die internationale Sopranistin de Lys, mit ihrem variétéhaften Auftreten so wenig in den Rahmen vornehmer Konzerte passend, als die meisten Programmnummern derartiger Solisten — man kann allmählich in der Tat auch zum Gegner dieser Konzertanhängsel werden. Erfreulicher war der Frankfurter Pianist Hoehn, besonders mit Liszts Es-dur Konzert brillierend. Im Tonkünstlerverein ließ sich das treffliche Pariser Capet-Quartett hören, ferner das Stuttgarter Trio v. Pauer — Wendling — Saal, ebenfalls tadellos, u. a. mit Regers genießbarer „Suite im alten Stil“. Das städtische Quartett erzielte namentlich mit Brahms' A-dur Quartett unter Friedbergs Mitwirkung zündenden Erfolg; von Interesse war ferner ein Streichdivertimento von Sekles, trotz stark eklektischen Stils. Ziemlich mäßig erschien der Geiger Maurice Koessler (im 1. Volkskonzert). Der Akademische Kirchenchor (Prof. Spitta) brachte Herzogenbergs Weihnachtsoratorium, ein teilweise etwas trocken-„akademisches“ Werk, zu Gehör. In einem hübschen Konzert des Frauenchors (Frodl) traten die Schwestern Harrison (Geige und Cello) mit Erfolg auf, desgleichen eine hiesige Sopranistin, Frl. Schäfer. Ein Orgelkonzert im Sängerhaus machte mit dem ausgezeichneten, doch etwas der Geschwindigkeitsmanie verfallenen Pariser Organisten Bonnet bekannt; dazu sang Frau Altmann, u. a. die schönen Corneliusschen Weihnachts-

lieder. Soloabende gaben Frl. Leydhecker, deren pastosem Alt Brahms besonders gut liegt; H. Bunk als Begleiter und Solist machte guten Eindruck; Frau von Wolzogens Lautenlieder sind abendfüllend doch gar zu wenig bedeutend. Konzerte des Orchester- und Männergesangvereins (Frodl) usw. vervollständigten die reiche Zahl konzertlicher Genüsse.

Dr. Gustav Altmann

WIEN: Die bedeutsamste und verheißungsvollste Orchesternovität der letzten Zeit hat der ausgezeichnete, Temperament, Schärfe und klare Energie vereinigende Warschauer Dirigent Gregor Fitelberg mitgebracht, nachdem er ein paar Wochen zuvor eine höchst schaudervolle, aufgedonnerte, im leersten, ausgehöhltesten Pathos lärmende, endlose Symphonie von Paderewski und eine eigene, prunkvoll klingende, aber allzu turbulent verworrene Tondichtung „Das Lied vom Falken" vorgeführt hatte. (Ein von Juliusz Wolfsohn vortrefflich mit Rosé und Buxbaum interpretiertes Klaviertrio Fitelbergs hat jetzt ungleich wärmer und zugänglicher gewirkt.) Diese Novität ist eine Symphonie des jungen Polen Karol Szymanowski, die nicht nur im äußerlich formalen, sondern auch in jedem Takt der feurigen Erfindung, in ihrem großen Zug — der alle vorübergehenden Bizarrerien wie im Sturm mit sich fortschwemmt — und in der beinahe agressiven Kraft des Ausdrucks die Empfindung des Eigenbürtigen macht. Der Bau des Werks (ebenso wie der danach von Artur Rubinstein meisterlich, mit kühner Sicherheit und bravoureuser Wucht gespielten Klaviersonate op. 21) ist eigentümlich: einem zart beginnenden, aber fulminant gesteigerten ersten Satz folgt ein zweiter Teil, der in Variationenform die Elemente des Adagio, Scherzo und Finale (eine stolz ausladende Fuge) vereinigt. Das Ganze noch von der unruhvoll treibenden Energie einer schönen Jugend voll, gährend, zwischen Seligkeiten und herbstem Leid fieberisch in Extasen schwankend, — dabei aber von einer merkwürdigen Reife und Meisterschaft der Arbeit, die alle Eigenwilligkeiten der oft bis zur Heterophonie gehenden Harmonik und Orchestration zu Form und Gestalt zu bändigen weiß. Beide Werke eine der erfreulichsten Talentankündigungen. — Ein Kompositionskonzert Robert Th. Brandts — mit solch erlesenen Interpreten wie Marie Gutheil-Schoder und dem Rosé-Quartett — zeigte in einigen Kammermusikwerken und Liedern eine durch strenge Zucht gegangene Begabung, die vielleicht nicht aus unmittelbarer Notwendigkeit, aber aus schöner Kultur heraus schafft. In einigen Liedern gelingt ihm hübsches Nachzeichnen der dichterischen Stimmung, in den beiden Schlußsätzen eines (von Herrn Groër am Flügel vortrefflich interpretierten) Klavierquintetts läuft sich die Virtuosität warm, mit der die kontrapunktische Arbeit und die thematische Kombination und Entwickelung beherrscht wird, und es kommt zu einem Impetus und einem Nachdruck der musikalischen Sprache, wie er in manch anderen, gelasseneren Stücken des unbedingt begabten, nur vielleicht allzu enthaltsamen Komponisten nicht immer zu finden ist. — Auch Gemma Bellincioni ist unter die Tondichter gegangen: in einem sehr merkwürdigen, in den feinsten, mattesten Farben gehaltenen Zyklus zeigt die unbeschreiblich ergreifende, immer noch jede Seele zwingende Sängerin viel Verwandtschaft mit den Debussysten und ihren scheinbar monotonen und doch dabei artistisch so reichen und delikaten Impressionen. — Von einem ausgezeichneten jungen Klavierkünstler zum Schluß: Paul Otto Möckel, der es wagen durfte, an einem Abend die beiden großen Klavierkonzerte von Brahms zu spielen und an einem zweiten so unbekannte Werke vorzuführen, wie Tschaikowsky's romantisch verträumte und wieder ritterlich stürmende G-dur Sonate, und so ungebärdige wie Cyril Scott's einsätzige Sonate, aus deren Widerspenstigkeiten (Rhythmus und Taktart wechseln von Takt zu Takt) man trotz aller Unklarheit des ersten Eindrucks sofort eine trotzige und eigentümliche, wenn auch nicht üppige Kraft spürt, — ein Werk, das näherer Bekanntschaft bedarf und ihrer wohl wert wäre. Der mutige junge Künstler aber, der all dies versucht hat, bezwingt vor allem durch die ungemeine Innerlichkeit seines Wesens; man fühlt, daß all diese Musik ihm seelisch zu eigen geworden ist und daß sein Spiel ein Bekenntnis bedeutet. Man hat lange keinen Klaviervirtuosen (das Wort klingt, und gar in einem solchen Falle, so häßlich!) gehört, der so viel Innigkeit, Wärme und geistige Beseelung mit solch kraftvoller Überlegenheit im Mechanischen vereinigte. Es schien schon, als wenn unsere großen Flügelbeherrscher wenig Nachfolger finden würden. Hier ist bester Nachwuchs.

Richard Specht

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstraße 107 I

DIE MUSIK

DIE ZUR DISPOSITION GESTELLTEN BISHERIGEN HARFENJULEN DER „MUSIK“

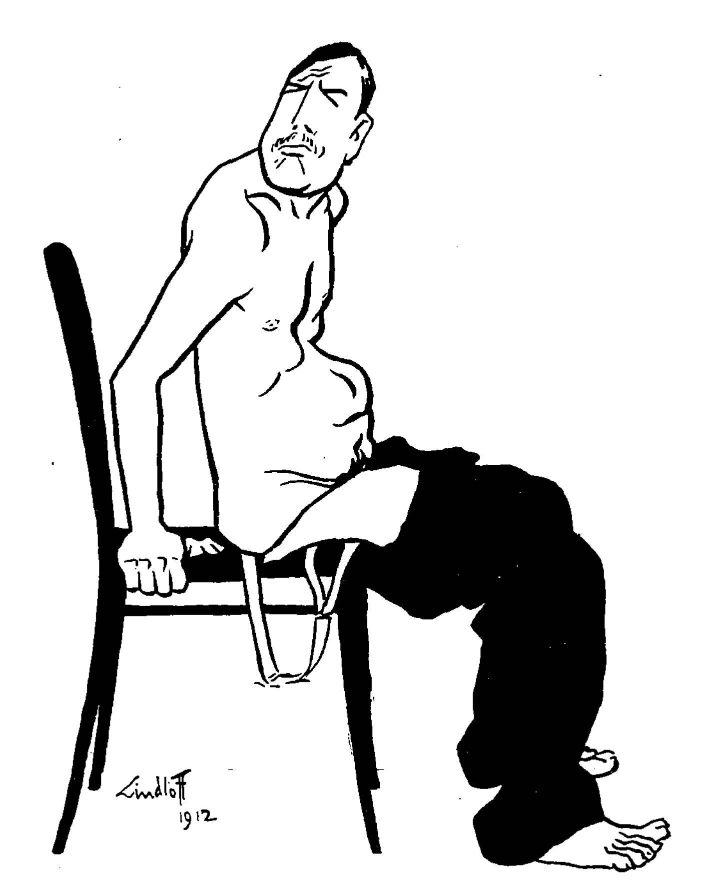
Von Hans Lindloff



GETREUES FAKSIMILE DES NEUENTDECKTEN BRIEFES VON BEETHOVEN AN DEN PAPIERFABRIKANTEN JOHANN NEPOMUK BIERDIMPFL

Original von Hans Lindloff





WOLFGANG AMADEUS HINTERHUBER,
gen. VORDERMAIER
TYPUS I: DUNKEL, WEICH (WARM)
Von Hans Lindloff



WOLFGANG AMADEUS HINTERHUBER,
gen. VORDERMAIER
TYPUS II: HELL, WEICH (KALT)
Von Hans Lindloff



WOLFGANG AMADEUS HINTERHUBER,
gen. VORDERMAIER

TYPUS IV: DUNKEL, HART (KALT-WARM)

Von Hans Lindloff



FIDI V O R DEM RASIEREN

Von Hans Lindloff



FIDI NACH DEM RASIEREN
Von Hans Lindloff



OSKAR FRIED

Von Hans Lindloff

Original im Besitz von Herrn Fritz Bauer (Ibach), Berlin



RICHARD STRAUSS

Von Hans Lindloff



Nº 4. Der Gleichmütige



Berliner Musikalien-Druckerei G.m.b.H., Berlin S.W. 68.

NEUE OPERN

Julius Zaiczek: „Ferdinand und Luise“, vier Akte nach Schillers „Kabale und Liebe“ von August Koppits.

OPERNREPERTOIRE

Marseille: Die „musikalische Epopöe“ „Karl der Große“, Text von Jean Marsèle, Musik von Durand-Boch, der Versuch einer dramatisierten Wiedergabe des Roland-Liedes, erlebte hier vor kurzem mit Erfolg ihre Uraufführung.

Schwerin: Die Intendantur des Großherzoglichen Hoftheaters wird, einer Anregung von Henri Marteau folgend, am 12., 13., 14. und 15. Oktober d. J. in zwei Opern-Aufführungen und drei bis vier Konzerten (einem Symphonie-, einem großen Chorkonzert und einer bis zwei Kammermusik-Matineen) einen Überblick über die moderne französische Musik geben. Bei diesem Anlaß sollen eine Reihe von französischen Kompositionen zum ersten Male in Deutschland aufgeführt werden, so u. a. eine Symphonie von Magnard und die Oper „Monna Vanna“ von Février, außerdem Werke von César Franck, Saint-Saëns, Debussy, d'Indy, Dukas, Dubois, Fauré und Lalo. Wegen solistischer Mitwirkung steht die Intendantur mit namhaften französischen Gesangs- und Instrumentalsolisten in Unterhandlung. Die Leitung des Ganzen hat Professor Willibald Kaehler.

KONZERTE

Breslau: Das 6. Deutsche Bachfest der Neuen Bachgesellschaft findet in den Tagen vom 15. bis 17. Juni unter Leitung von Georg Dohrn statt.

Frankfurt a. M.: Hier hat sich ein Komitee gebildet, das die Veranstaltung eines großen geistlichen Musikfestes bezweckt. Dieses soll in der, zirka 12000 Personen fassenden städtischen Festhalle am 3., 4. und 5. April stattfinden. Zur Mitwirkung wurden gebeten: der Frankfurter Cäcilien-Verein und die Amsterdamer Gesangsvereeniging der Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst. Außerdem werden beteiligt sein: zwölf Gesangssolisten, ein Knabenchor, und drei Orchester, darunter das Amsterdamer Concert-Gebouw-Orkest; das ergibt zusammen zirka 2000 Mitwirkende. Zur Aufführung gelangen: am 3. April die achte Symphonie von Gustav Mahler, am 4. April eine Matinee Amsterdamer Künstler im Saalbau und am 5. April (Karfreitag) die Matthäus-Passion. Die künstlerische Leitung liegt in den Händen von Willem Mengelberg.

Stuttgart: Der Württembergische Bachverein veranstaltet vom 1. bis 3. Juni ein Bach-Fest. Zur Aufführung gelangen u. a. die h-moll Messe, Orchester- und Kammerwerke sowie eine Reihe von Kantaten. In die Leitung teilen sich Max Schillings und Erich Band.

Tübingen: Der Akademische Musikverein veranstaltete unter Leitung von Fritz Vol-

bach und Mitwirkung der Stuttgarter Hofkapelle sowie hervorragender Solisten ein dreitägiges Bach-Fest, das einen ausgezeichneten Verlauf nahm. Zur Aufführung gelangten u. a. Orgelkompositionen, weniger gehörte weltliche Instrumentalmusik und die Matthäus-Passion.

Wiesbaden: Zweites Deutsches Brahms-Fest. Die Solisten des vom 2. bis 5. Juni stattfindenden Brahms-Festes sind: Jeannette Grumbacher-de Jong und Mientje Lauprecht van Lammen (Sopran), Flore Kalbeck (Alt), Paul Reimers (Tenor), Prof. Johannes Messchaert (Baß), Prof. Hugo Becker (Violoncell), Fritz Kreisler (Violine), Artur Schnabel (Klavier). An Chorvereinigungen wirken mit: das Städtische Kurorchester Wiesbaden in Vereinigung mit dem Kölner Gürzenich-Orchester, ferner der Gürzenich-Konzert-Chor aus Köln und der Dessoffsche Frauenchor aus Frankfurt a. M.

HUMORISTIKA

Anekdotisches von Hans v. Bülow. Die im vorigen Jahre verstorbene polnische Schauspielerin Helene Modrzewska hat in englischer Sprache geschriebene Erinnerungen hinterlassen, die jetzt in der polnischen Presse erscheinen. In diesen Memoiren erzählt Frau Modreska, so nannte sich die Künstlerin in England und Amerika, folgendes über Hans v. Bülow: Sie hatte ihn in Warschau kennen gelernt und den Künstler in den folgenden Jahren nicht wiedergesehen. 1880 trat sie in London mit ihrer eigenen Truppe auf. „Eines Abends kam mein Impresario Wilson Barwett im Theater in einer Pause zu mir und erzählte mir, daß in der ersten Reihe ein etwas verdrehter Herr sitze. Barwett sagte, ich solle nicht erschrecken, wenn ich während des folgenden Aktes Lärm hören würde, denn es werde vielleicht nötig sein, diesen Herrn aus dem Zuschauerraum zu entfernen. ‚Was macht er denn?‘ fragte ich. ‚Er beträgt sich ganz merkwürdig. Nur wenn Sie auftreten, hört er aufmerksam zu und applaudiert zum Schluß wie toll, wobei er herausfordernde Blicke um sich wirft. Wenn der Vorhang aber gefallen ist, wird er unruhig, und sobald das Orchester zu spielen beginnt, wird er rot vor Ärger, rückt hin und her, bis er schließlich aufspringt und hinausrennt, wobei er auf Deutsch flucht und wettert. Ich habe deutlich gehört, daß er ‚Verflucht!‘ und ‚Verdammt!‘ rief, als er aus dem Theater hinaus auf die Straße stürzte, wo er wartete, bis der nächste Akt begann, und wie ein Verrückter hin und her lief. Und nach jedem Akt wiederholt sich dasselbe, er wird bloß immer aufgebrachter.‘ Niemand konnte mir sagen, wer jener sonderbare Kauz war. Mein Mann, der es gewiß bald herausgebracht hätte, war nicht im Theater und sollte mich erst nach der Vorstellung abholen. Erst am nächsten Morgen lüftete sich der Schleier des Geheimnisses, als mir der Diener eine Visitenkarte überbrachte, auf der Hans von Bülow stand. Es war ein fröhliches und herzliches Wiedersehen. Bülow gratulierte mir zuerst zu meinen Erfolgen, gleich darauf aber platzte er los: ‚Wie können Sie es gestatten, daß dieser Esel, der sich Kapellmeister nennt,

sich in den Zwischenakten an den Qualen Chopins ergötzt? Ich weiß wohl, er tut es, um sich bei Ihnen einzuschmeicheln, aber dieser elende Dummkopf hat ja weder von Rhythmus noch Harmonie die geringste Ahnung! ... Es ist doch ein unerhörter Frevel, aus Chopin eine Katzenmusik zu machen! ... Mir tun noch immer die Ohren weh. Ich war gestern während der Vorstellung so wütend, daß ich nach den zwei ersten Takten dieses jämmerlichen Gedudels aus dem Theater Reißaus genommen hätte, wenn Sie nicht dagewesen wären.‘ Nachdem der berühmte Musiker so seinem Zorn Luft gemacht hatte, wurde er wieder der distinguierte Weltmann, ging geschickt auf ein anderes Thema über und plauderte lange sehr gemütlich mit mir.“

„Robert der Teufel“ und sein Erklärer. In der „Zeit“ plaudert Prof. Siegmund Bachrich aus seinen Erinnerungen an die Wiener Hofoper, der er, unter der Leitung von sechs Direktoren dreißig Jahre angehört hat. So weiß er mancherlei von Dingelstedt zu erzählen und gibt dabei folgendes Geschichtchen zum Besten: Dingelstedt rief einmal bei einer Vorprobe den Regisseur an: „Steiner, bitte, erklären Sie den Damen und den Herren vom Chor einmal gründlich die ganze Handlung von ‚Robert der Teufel‘; es ist mir sehr daran gelegen, daß sie alle in den Geist der Sache eindringen.“ Durch einen Zufall war ich gerade im Orchesterraum und konnte die nun kommende Erleuchtung mitgenießen; denn ich muß es gestehen: was in dieser Oper vor sich geht, war von jeher meinem Verständnis versagt. Regisseur Steiner war ein urgemütlicher, aber auch ironisch veranlagter alter Theaterhase, der an Neuerungen nur kopfschüttelnd vorüberging. Der Chor bildete einen Kreis um ihn, und Steiner hub an: „Olsdann, des is a so! Der Robert, der hot an Freund, ’n Bertram —, na, eigentli’ is des sein Vatter, des waas mer ober erscht im letzten Akt. Des geht enk also gor nix on. Im ersten Akt tut er den Robert zum leichtsinnigen Würflspül’n verleiten, und wie er sein gonz’ Gerstel verliert, do is er erscht recht in seiner Gewalt. No jo, wonn aner nix mehr hot? Olsdann, die Herren Ritter müssen den Robert (links von der Stadtseiten) heanzen und frotzeln. Im zweiten Akt — den zweiten Akt, den erzähl’ ich erst später. Der is noch nicht eing’richt. Im dritten Akt singt ös als Teufeln und Hexen, ohne Kostüme, hinterm Prospekt, wo mer nix von euch sicht. No, und donn im vierten Akt, wenn der Robert mit den grean Zweig daherkummt, müßt’s alle einschlafen, wo ihr a Platzerl find’s; nocher singen s’ a Duett, die Prinzessin mit eahm, und wonn er ’n bricht — den grean Zweig, do kummts wieder auf und seids fuchtig. Die Herren Ritter ziehen die Sabeln, aber es nutzt enk nix, der Bertram erscheint hinten, und gerettet is er, der Robert. Im letzten Akt singts ös enkeren Choral mit der Orgel, und wonn der Robert die Prinzessin von Sizilien am Altar heiraten tut, müßts enk (rechts von der Burgseiten) recht freuen.“ — Nun begriff auch ich endlich die Handlung von „Robert der Teufel“.

Das starke Geschlecht. In einer Theaterplauderei des „Fremdenblatt“ wird eine Unterhaltung mit der Sängerin Edyth Walker wiedergegeben und dabei auch ein ergötzlicher Vorfall

erzählt, den die Künstlerin vor einigen Jahren in San Francisco erlebte. Dieses Erlebnis gab sie in einem Hamburger Hotel zum besten, als sie, inmitten einer größeren Gesellschaft, sich zum Diner begab. Auf dem Weg zum Speisesaal wollte ihr ein Diener den Pelz abnehmen. „Um keinen Preis trenne ich mich von meinem Pelzmantel," rief Miß Walker, „er ist mir so teuer, wie mein Augapfel!" Und zu uns gewendet, fügte sie hinzu: „Sie begreifen doch, warum?" „Keine Ahnung," erwiderten wir. „Diesen Nerzmantel," sagte die Künstlerin, „habe ich mir während des Erdbebens von San Francisco aus meinem Hotelzimmer geholt, das ich bereits glücklich, allerdings im Nachthemd verlassen hatte!" „Ja, wissen Sie," fuhr Miß Walker fort, „daß ich diesen Pelz noch besitze, das bedeutet einen Triumph meiner Geistesgegenwart! . . . Wir Mitglieder der Conried-Truppe wohnten damals in verschiedenen Etagen des auf ‚Erdbebenschienen' erbauten Palace-Hotels in San Francisco. Ich schlief noch, als um fünf Uhr morgens mein Zimmer wie ein Betrunkner zu wanken begann. Im Nachthemd lief ich mit meiner alten Fanny — sie ist noch jetzt bei mir — die Treppe hinunter. Unten sagte uns der Hoteldirektor ganz ruhig: ‚Meine Herrschaften! Ich kenne die hiesigen Erdbeben. Jetzt sind die ersten Stöße vorüber — jetzt können Sie ruhig jeder noch einmal auf Ihr Zimmer hinauf und sich das Nötigste holen, was Sie für die nächsten Tage brauchen werden.' Die meisten von uns wagten den letzten Gang. Es zeigte sich aber, daß wir Frauen doch mehr Hirngrütze haben als ihr Männer. Man mußte sich allerdings in zwei Sekunden entscheiden. Was brachte ich mir von meinen Sachen? Diesen meinen langen Pelzmantel und mein Täschchen mit ein paar Dollars. Eine Kollegin von mir holte sich ihren Schlafrock und ein Paar Reitstiefel. Das war auch ganz vernünftig. Was aber brachten die Männer? Caruso gar nichts; denn er war vor lauter Beten und Weinen zu gar keinem Entschluß gekommen. Scotti brachte sich eine Zeitung und einen Kopfpolster (dabei hatte er nichts als Hemd und Unterhose am Leibe), Kapellmeister Hertz sein Zahnbürstchen und eine Flasche Mundwasser — die wohlgefütterte Brieftasche hatte er auf demselben Nachtkästchen liegen lassen —, Burgstaller, der berühmte Bayreuther Parsifal, brachte — nun was glauben Sie — seine Kopfbürste in der einen und ein lebendes Huhn in der anderen Hand mit. Wie es ihm in die Hand gelaufen, wußte er selbst nicht. Dafür hatten alle die Herren ihr Leben gewagt! O, ihr Herren der Welt!"

Ein drastischer Theaterwitz wurde jüngst aus Hamburg berichtet: Die Opernsängerin Ottilie Metzger gilt als sehr ernst. In Kollegenkreisen behauptete sie sogar einmal, es sei keinem Menschen möglich, sie während der Vorstellung zum Lachen zu bringen. Der Bassist Lohfing wettete dagegen. Abends war Wagner-Oper. Ottilie Metzger als Erda war besonders bei der Sache und agierte mit heiligem Feuer. Plötzlich hört sie aus der ersten Kulisse im Flüsterton die prosaische Frage: „Sag mal, Ottilie, ißt du harte Eier lieber oder weiche?" — „Weiche! Wotan! Weiche!" schmettert hierauf

die Sängerin, ihrem Stichwort folgend. Nur mit größter Mühe konnte damals ein elementarer Lachausbruch auf offener Bühne verhindert werden.

Heiteres aus dem Konzertsaal. Ein paar lustige Episoden aus dem Konzertsaal und aus Orchesterproben erzählt ein alter englischer Musikkritiker. Sie liegen übrigens nicht weit zurück; die eine bezieht sich auf ein Konzert, das Moriz Rosenthal vor einiger Zeit in England gegeben hat. Im zweiten Teil des Konzertes kam ein anderer Künstler zu Worte, und Rosenthal setzte sich in den Saal, um dem Kollegen zu lauschen. Er hätte sich diese Aufmerksamkeit übrigens ersparen können, denn der betreffende Musiker spielte nicht nur schlecht, sondern er dehnte in schmelzender Sentimentalität alle Tempi so ungeheuerlich, daß anfänglicher Nervosität eine allgemeine Erschlaffung folgte. Rosenthal ist gerade neben einen Musikfreund geraten, der schließlich eingenickt ist und die Nähersitzenden durch kräftige Schnarchtöne stört. Worauf der Pianist sich zu dem Nachbar wendet, ihn aufrüttelt und ihn flehend bittet: „Um Gottes willen, schnarchen Sie doch nicht so laut, Sie wecken ja das ganze Auditorium." — Von einem berühmten Dirigenten, der jetzt im Grabe ruht, stammt eine andere Geschichte. Man probt eine symphonische Dichtung von Richard Strauß; nach dem ersten Satze wird der Mann der großen Trommel plötzlich abgerufen. Der berühmte Kapellmeister schüttelt bedauernd den Kopf über diese Störung und meint: „Es ist ein wahrer Jammer, gerade in diesem Werke hat die große Trommel die Melodie . . ."

Der Nebenbuhler. Rossini hatte in Meyerbeer einen unversöhnlichen Rivalen. Trotzdem waren die äußeren Beziehungen der beiden Künstler durchaus korrekt, und sie behandelten einander sehr höflich. Da gestand Rossini eines Tages Meyerbeer, er fühle sich sehr melancholisch, und eine unüberwindliche Langeweile bedrücke ihn unaufhörlich. Meyerbeer tat, als wollte er ihn trösten, und antwortete ihm einfach: „Sie hören sich zu viel!"

Der Komponist im Bett. Rossini zeigte in seiner Lebenseinteilung fast immer Absonderlichkeiten, die ihn von gewöhnlichen Sterblichen unterschieden. So konnte er sich nur schwer dazu aufraffen, sein Bett zu verlassen, und wenn er nicht gerade 48 Stunden lang darin liegen blieb, stand er doch jedenfalls nicht vor dem Nachmittage auf. Ein großer Teil seiner entzückenden und sprühenden Kompositionen sind in der gemächlichen Atmosphäre seines Schlafzimmers entstanden. Dicht neben dem Bette stand in Reichweite ein Tischchen, auf dem immer Notenpapier bereit lag, so daß Rossini morgens beim Erwachen nur die Hände auszustrecken brauchte, um das notwendige Hilfswerkzeug zum Komponieren zu erlangen. Eines Tages war er erwacht, hatte ein leeres Notenheft ergriffen und bereits den größten Teil eines entzückenden neuen Duettes, das ihm gerade eingefallen war, zu Papier gebracht, als das Unglück wollte, daß das Heft seinen Händen entglitt und zu Boden rollte. Nun war guter Rat teuer. Unter keinen Umständen wäre Rossini aufgestanden, um das Heft wieder zu erlangen.

Nach kurzer Überlegung war der Entschluß gefaßt: um sich nicht erheben zu müssen, nahm Rossini einfach ein zweites Heft Notenpapier und begann ein neues Duett zu komponieren, das ganz anders war, wie das am Boden liegende.

„Bei Muck blasen." Aus den ersten Jahren der Berliner Kapellmeistertätigkeit Karl Mucks, der am 1. Dezember d. J. die Leitung der Philharmonischen Konzerte in Boston übernimmt, erzählt man folgende Anekdote: Während der Probe zu einer Wagnerschen Oper bemerkte der scharfhörige junge Dirigent, daß an einer gewissen Stelle die dritte Trompete ausgeblieben war. Es handelte sich um einen einzigen Ton inmitten langer Pausen, den der dritte Trompeter sich bis dahin stets geschenkt hatte. Nach jener Probe war an der betreffenden Stelle in der Stimme der dritten Trompete die Notiz zu lesen: „Bei Muck blasen!"

Der kürzlich verstorbene Prof. Edmund Singer veröffentlichte in der „Neuen Musikzeitung" interessante Erinnerungen aus seinem Leben. Darin erzählt er u. a. folgende hübsche Anekdote: Ein Cellist K. spielte in einem Hofkonzert in Weimar u. a. eine Elegie von sich, ein hypersentimentales Stück, das er auch noch mit höchst elegischem Gefühl und schmerzlichem Gesichtsausdruck vortrug. Der Großherzog, sehr gerührt, trat an ihn heran und sagte: „Sie müssen viel gelitten haben, Herr K., wann haben Sie diese Elegie komponiert?" „Während der großen Geldkrisis in Amerika, Königliche Hoheit!"

Ein heiteres Erlebnis der Sängerin Johanna Tauscher-Gadski erzählt die „Deutsche Korrespondenz". Frau Gadski weilte in Begleitung ihres Gatten, der Vertreter großer deutscher Waffenfabriken ist, in einer süddeutschen Residenz, in dessen Hoftheater sie gastierte. Die Künstlerin hatte sich aber nicht nur der ausgesprochenen Gunst von Publikum und Kritik zu erfreuen, sie war auch Gegenstand von privaten Aufmerksamkeiten seitens eines jugendlichen Prinzen, der jeden Abend auf der Bühne erschien und der Sängerin auffallend die Kur schnitt. Eines Abends fragte der Prinz die Gastin, ob es denn wahr sei, daß sie verheiratet sei; er habe davon zu seinem Erstaunen erfahren, doch er glaube dies nicht. „Aber doch, Königliche Hoheit, ich bin verheiratet, und mein Gatte und mein Töchterlein sind sogar mit mir hier." „So? Wirklich? Und wenn ich fragen darf, singt der Herr Gemahl auch?" Und mit der verbindlichsten Betonung kam es von den Lippen der Künstlerin: „O nein, Hoheit — der schießt!" Den Prinzen sah man auf der Bühne niemals wieder.

Der Musikprinz von Leipzig. Ein recht merkwürdiger akademischer Bürger der Universität Leipzig war der erst vor 40 Jahren als Gouverneur von Mainz verstorbene Prinz Heinrich von Schleswig-Holstein. Er war im Jahre 1810 in Leipzig geboren, und schon in seiner Jugend machte er sich durch eine förmliche Musikwut bekannt. Wie der Große Friedrich bevorzugte er die Flöte, aber er hatte auch eine kuriose Leidenschaft für die Trommel und das Becken. Waren in Leipzig im Orchester Becken und große Trommel nötig, so sprang der Prinz gern ein, und wenn der „bucklige Voigt", ein stadt-

bekanntes Hausfaktotum des Leipziger Stadtmusikus Barth (in dessen Wohnung der Prinz übrigens fast täglich musizierte), keine Zeit hatte, dann trug der Prinz seine Trommel selbst ins Orchester. Die Eltern des Prinzen hatten gegen seine musikalischen Passionen nichts einzuwenden, und oft spielte der leidenschaftliche Musikamateur in dem 1½ Stunden von Leipzig entfernten Raschwitz, das damals der Erholungsort der guten Gesellschaft von Pleiße-Athen war, am Sonntag nachmittag im Orchester mit. Eines Tages begegnete den Musikern, die abends in einem Planwagen an ihre Berufsstätte zum Leipziger Theater fuhren — der Prinz war mit von der Partie — eine vornehme vierspännige Equipage mit den drei holsteinischen Prinzessinnen, die nicht wenig erstaunt waren, als plötzlich einer der Insassen des einfachen Planwagens ihnen einen Gruß zurief und sie mit „Ihr" anredete; bald aber erkannten sie ihren Bruder Waldemar, den lustigen Leipziger Bruder Studio, denn 1827 war der Prinz als Student immatrikuliert worden und trug auch die Farben des Korps der Lausitzer, Blau-Rot-Gelb. Dann wurde er Soldat und stieg später bis zum Gouverneur der Festung Mainz auf; in allen Garnisonen, wo er stand, interessierte er sich für die Militärmusik leidenschaftlich. Besonders gut aber hatte es unter seinem Kommando oft der Mann, der die Becken und die große Trommel schlug; er mußte aber auch etwas leisten, denn der Prinz war Fachmann.

TAGESCHRONIK

Ein Bach-Manuskript aufgefunden. Der interessante Fund eines unbekannten Manuskripts von Joh. Seb. Bach ist von dem jungen deutschen Musikhistoriker Martiensen aus Berlin auf der Königlichen Bibliothek in Kopenhagen gemacht worden. Das Manuskript stellt eine von Bach eigenhändig niedergeschriebene Cantata a voce sola (Sopran) mit Streichquartett und Viola und Oboe dar und umfaßt zehn Folioseiten. Der Kantate ist von Bach folgender Text unterlegt: „Mein Herze schwimmt in Bluth, weil mich die Sündenbruth in Gottes heiligen Augen zum Ungeheuer macht" usw. Es wurde festgestellt, daß das Manuskript sich früher im Besitze des dänischen Musikers Grönland, eines Jugendfreundes des Dichters Baggesen, befunden hat und von ihm an die Königliche Bibliothek übergegangen ist. Dieses Werk ist in der großen Bach-Ausgabe der Bach-Gesellschaft nicht enthalten, und man nimmt an, daß es bisher gänzlich unbekannt war.

Verdi's handschriftlicher Nachlaß. Vor einigen Wochen wurde in der Villa Sant Agata, die Verdi bis zu seinem Tode bewohnte, wenn er auch nicht dort starb, der handschriftliche Nachlaß Verdi's eröffnet, da im kommenden Jahre zur Säkularfeier seiner Geburt der gesamte Briefwechsel des großen Opernmeisters erscheinen soll. Wie die „Perseveranza" mitteilt, war die Kommission, der mit anderen hervorragenden Musikern und Musikkennern auch Arrigo Boito angehörte, über die Reichhaltigkeit dieses Nachlasses erstaunt. So fand man darin u. a. die symphonischen Variationen aus „Aida", deren Existenz bisher zweifelhaft war, obwohl sich das Gerücht erhielt, daß Verdi sie nach der

Einem großen Teil der Auflage dieses Heftes der „Musik" liegt ein Prospekt der Firmen Breitkopf & Härtel und C. F. W. Siegels Musikalienhandlung, Leipzig, über die Volksausgabe der Schriften Richard Wagners bei. Diese Volksausgabe wird eine vollständige Wiedergabe des gesamten Schriftwerkes des Bayreuther Meisters sein und wird alles das für die Öffentlichkeit Bestimmte enthalten (mit Ausnahme der Briefe), was uns der Dichter und Schriftsteller Richard Wagner hinterlassen hat. Die Ausgabe wird als Subskription in 24 wöchentlichen Lieferungen zu je 50 Pf. erscheinen, je zwei Lieferungen werden einen Band bilden, das ganze Werk also 12 Bände zum Gesamtpreise von 12 Mk. umfassen. Alles Nähere sagt der ausführliche Prospekt, auf den wir unsere Leser ausdrücklich hinweisen möchten.

Aus Brüssel wird uns geschrieben: Der Oboenprofessor des Brüsseler Konservatoriums G. Guidé, ein genialer Künstler, hat nach 25jähriger Tätigkeit sein Lehramt niedergelegt, da er als Direktor des Königlichen Monnaietheaters keine Zeit mehr dazu findet.

Generalprobe seiner Oper in Kairo nur zurückgezogen habe, da sie seinen Ansprüchen nicht genügten; weiter die Vorarbeiten zu seinen sämtlichen Opern, darunter manche später verworfenen Skizzen und Entwürfe, die sich an Schönheit der Melodie dem Besten, was Verdi geschrieben, an die Seite stellen können. Die Korrespondenz mit seinem Librettisten Ghislanzoni füllt einen stattlichen Band, und mit ihr vereinigt ist die gesamte Geschäftskorrespondenz des Meisters, die volle sechzig Jahre seines Lebens (von 1840—1900) umfaßt und in fünf Folianten gebunden ist. Zwei Funde sind geeignet, ein besonderes Interesse zu erwecken: eine „Geschichte der Päpste", die, vom ersten bis zum letzten Worte von der Hand Verdi's geschrieben, sich allerdings nur auf eine kurze Würdigung jedes einzelnen unter Anführung seiner Werke beschränkt, und das Porträt Verdi's von Morelli, das Ugo Ojetti in ganz Italien vergebens gesucht hatte, und das man verloren oder vernichtet glaubte. Von unbekannt gebliebenen Operntexten ist eine eigenhändige Niederschrift eines „König Lear" teils in Versen, teils in Prosa vorhanden, zu dessen Komposition es aber ebensowenig kam wie zu der Vertonung der dreiaktigen Oper „Usca", zu der Giuseppe Perosi dem Meister nach einer Novelle des Dall' Ongaro den noch vorhandenen Text geliefert hatte.

Für eine in München gegründete Felix Mottl-Gedächtnisstiftung sind bereits 30 000 Mk. eingegangen. Mit den Zinsen soll alljährlich der beste Schüler der Münchener Akademie der Tonkunst prämiiert werden.

Aus Riga wird uns geschrieben: Der langjährige Orchesterzwist am Rigaer Deutschen Stadttheater ist durch die Vermittlung des Präsidenten des Deutschen Musikerverbandes beigelegt worden, und das Rigaer Symphonieorchester (60 Musiker) wurde von der nächsten Saison ab mit Hermann Hans Wetzler als Erstem Kapellmeister für die Oper verpflichtet.

Das in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts erbaute, 1899 und 1905 erneuerte Hoftheater in Detmold ist am 5. Februar vollständig niedergebrannt.

An der Universität Halle soll ein Extraordinariat für Musikwissenschaft errichtet werden.

Engelbert Humperdinck, der schwer erkrankt war, kann bereits das Bett verlassen und sich mit Hilfe eines Stockes und der Unterstützung seiner Gattin durch das Zimmer bewegen. Die Lähmungserscheinungen der Hand sind dagegen noch nicht beseitigt. Wenn sich der Zustand des Patienten nicht gegen alle Erwartung verschlimmert, wird er im April oder Mai zur vollständigen Genesung eine Reise nach dem Süden antreten.

Dr. Ernst Kunwald, der ausgezeichnete Dirigent des Berliner Philharmonischen Orchesters, tritt am 1. April von seinem Posten zurück. Dr. Kunwald hat sich durch die Umsicht und vornehme und künstlerische Art, womit er das nicht leichte, arbeitsreiche Amt eines Leiters der eigenen Konzerte der Philharmoniker wie der zahllosen Solistenkonzerte versah, in Fachkreisen wie bei den Musikliebhabern Hochschätzung und Sympathie erworben, so daß sein Ausscheiden überall lebhaft bedauert

wird. Dem Vernehmen nach ist der verdienstvolle Dirigent seines Amtes nicht zuletzt aus dem Grunde müde geworden, weil seine Arbeit durch berufene Organe von außen so gut wie keiner Anerkennung begegnete.

In Kopenhagen ist ein Zweigverein des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins gegründet worden. Er zählt schon über 50 Mitglieder. Zum Vorstand gehören u. a. Hofkapellmeister Frederik Rung, Kammersänger Peter Cornelius und unser geschätzter langjähriger Mitarbeiter Dr. William Behrend.

Biographie von Henry Litolff. Herr Paul Magnette in Leipzig, Ranstädtersteinweg 29 II, ist zurzeit mit einer Biographie Henry Litolffs beschäftigt und bittet alle Besitzer von Litolffschen Manuskripten, Briefen, Andenken usw. um gefällige Mitteilung.

Den Lehrern am Konservatorium der Musik in Köln, Franz Bölsche und Friedrich Grützmacher, wurde der Titel Professor verliehen.

TOTENSCHAU

Am 20. Januar † in Hamburg im Alter von 75 Jahren Prof. Karl von Holten, Schüler von Grädener und Moscheles, ein ausgezeichneter Pianist und Pädagoge.

Am 23. Januar † in Stuttgart, 83 Jahre alt, Professor Edmund Singer, ein Meister der Violine und einer der bedeutendsten Vertreter der deutschen Geigerschule. In Totis (Ungarn) geboren, Schüler von Ridley Kohne und Joseph Böhm, konzertierte er bereits mit elf Jahren und machte seinen Namen später durch große Konzertreisen allgemein bekannt. Im Jahre 1846 wurde er Soloviolinist am Pester Theater und wirkte von 1854—56 als Konzertmeister unter Liszt in Weimar, wo er mit Bülow und Cossmann das „Neu-Weimarer Trio" begründete.[1]) Im Jahre 1861 wurde er auf eine Empfehlung Meyerbeers als erster Konzertmeister an das Stuttgarter Hoftheater berufen, dem er bis zum Jahre 1902 angehörte. Als Solist, Kammermusiker und Lehrer entfaltete er in der schwäbischen Residenz eine segensreiche Tätigkeit. Vor einigen Jahren wurde er zum Ehrendirektor des Stuttgarter Konservatoriums ernannt. Bis in die letzte Zeit hinein erfreute sich der Künstler einer bewunderswerten geistigen und körperlichen Frische und Rüstigkeit.

Ende Januar † in Kopenhagen, 39 Jahre alt, Hjalmar Thuren, der sich besonders durch Forschungen über die Volksmusik der Eskimos, Grönländer und Isländer einen Namen gemacht hat.

Am 25. Januar † in Kassel die hochdramatische Sängerin Auguste v. Urff-Berny, seit einigen Jahren ein beliebtes Mitglied des Hoftheaters.

Am 31. Januar † in London, 57 Jahre alt, die ehemals gefeierte Operettensängerin Florence St. John.

[1]) Vgl. das Bild dieser Vereinigung in Heft 15/16 des I. Jahrgangs der „Musik". Ein Porträt Singers veröffentlichten wir aus Anlaß seines 80. Geburtstages in Heft 4 des X. Jahrgangs. Red.

Schluss des redaktionellen Teils
Verantwortlich: Willy Renz, Schöneberg

VERSCHIEDENES

Die Uraufführung der d-moll Symphonie op. 23 von August Scharrer fand mit starkem Erfolg in Essen statt. Das Werk wird auch in Baden-Baden und Dortmund zur Wiedergabe gelangen.

Der Katalog der Wiener Autorengesellschaft. Einem vielfachen Wunsche deutscher Musikinteressenten entsprechend, hat die „Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger in Wien", die bekanntlich seit 1. Januar 1912 ihr Repertoire auch im Deutschen Reiche selbständig verwaltet, einen Katalog der ihrer Verwaltung unterstehenden Tonwerke herausgegeben. Aus dieser soeben erschienenen Broschüre ist zu ersehen, daß das Repertoire der Wiener Gesellschaft ein ungemein reichhaltiges ist und keineswegs, wie bisher vielfach angenommen wurde, nur Operetten- und Tanzmusik enthält, sondern auch eine Fülle seriöser Werke hervorragender Meister. So finden wir unter anderen in diesem Kataloge namhafte Werke von Anton Bruckner, Ignaz Brüll, Ernst von Dohnanyi, Robert Fuchs, Karl Goldmark, Hermann Graedener, Richard Heuberger, Wilhelm Kienzl, E. W. Korngold, Gustav Mahler, Max Reger, Richard Strauß, Ermanno Wolf-Ferrari usw., sodaß auch ernste Konzertinstitute, philharmonische Orchester und Musikvereine über das Repertoire der Wiener Gesellschaft kaum werden zur Tagesordnung übergehen können. Besonders stark ist das Chor-Repertoire und die Unterhaltungsmusik vertreten.


Josef Limburg Der Geigenspieler

Interessante Werke für großes Orchester

Verlag der Hofmusikalienhandlung Rózsavölgyi & Co., Leipzig-Budapest

Erkel, Fr., Hunyady-Ouvertüre . . . Partitur M. 7.— no.
Stimmen M. 27.— no.

Goldmark K., op. 13. Sakuntala-Ouvertüre
Partitur M. 6.— no.
Stimmen M. 12.— no.

Liszt, Franz: Die Vogelpredigt des heiligen Franz von Assisi.
Legende.
für Orchester bearbeit. von Felix Mottl Partitur M. 4.— no.
Stimmen M. 7.20 no.

Sauer, E., Echo de Vienne. Valse de Concert.
Partitur M. 5.— no.
Stimmen M. 10.— no.

Sauer, E., Galopp . . . . Partitur M. 3.— no.
Stimmen M. 5.— no.

Volkmann, Robert, op. 24. Drei ungar. Skizzen, instrumentiert von Ákos Buttykay Partitur M. 3.— no.
Stimmen M. 8.— no.

Schule d. gesamt. Musiktheorie. Selbstunterrichtsbriefe, herausgeg. vom Rustinschen Lehrinstitut.

Das Konservatorium

Das Werk bietet das musiktheoretische Wissen, das an ein. Konservatorium gelehrt wird, so dass jeder sich die Kenntnisse aneig. kann, die zu einer höher. musikalischen Tätigkeit u. zum vollen künstlerischen Verständnis grösser. Musikwerke, zum Komponier., Instrumentieren, Partiturlesen Dirigier. befäh. Es bezweckt gründliche Ausbild. v. Berufsmusikern Musiklehr., priv. Musiktreib., Musikliebhab. in allen theoret. Zweig. d. Tonkunst. Inhalt: Geschichte d. Musik. Musik. Formenlehre.— Kontrapunkt, Kanon u. Fuge,— Instrumentationslehre. — Partiturspiel u. Anl. z. Dirigier. — Harmonielehre.

3 Bände in elegant. Leinenmappe à 18,50 Mk. od. 54 Liefg. à 90 Pf.
Monatliche Teilzahlungen. Ansichtssendungen bereitwilligst.
Bonness & Hachfeld, Potsdam 0.6

Del Perugia-Schmidl-Mandolinen
Mandolen
Lauten
Guitarren
anerkannt die beste Marke (nur echt, wenn mit Original-Unterschrift F. Del Perugia).
Allein-Debuet für die ganze Welt
C. Schmidl & Co., Triest (Oesterreich).
Kataloge gratis. o Reellste Bedienung.
Wiederverkäufer gesucht.

Franz Liszt

In Edition Schuberth ca. 150 Werke u. Bearb. des Meisters erschienen; Verzeichnis derselben, sowie vollständiges der Edition Schuberth gratis u. franko von J. Schuberth & Co., Leipzig.

Brüder Post-Quartett
Konzertadresse: Arthur Post, Frankfurt a. M., Mainluststraße 6.

Wagner-Anekdoten
von
Erich Kloß
M. 1.50, gebunden M. 2.—

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk. Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mk. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England: Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für England und Kolonieen: Breitkopf & Härtel, London, 54 Great Marlborough Street
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

DIE MUSIK



HEFT 11

VERLAG SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN · W · 57
11 · IAHRG · 1912 MAERZ

Freie Untersuchung der Wahrheit von allen Seiten ist das einzige Mittel gegen Wahn und Irrtum, von welcher Art sie sein mögen.

Herder

INHALT DES 1. MÄRZ-HEFTES

EDGAR ISTEL: Rossiniana II: Wagners Besuch bei Rossini. I.

ERNST NEUFELDT: Zur Frage der Aufführung alter Musik

EJNAR FORCHHAMMER: Noch ein Beitrag zur Frage der Textvarianten in Richard Wagners Bühnendichtungen

EMIL LIEPE: Erwiderung

REVUE DER REVUEEN: Aus deutschen Musikzeitschriften

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten: Wilhelm Altmann, Gustav Altmann, Wilibald Nagel, Hermann Wetzel, Julius Kapp, Max Steinitzer, Carl Rorich, Ernst Schnorr von Carolsfeld, Hugo Schlemüller, Emil Liepe, Walter Dahms, Artur Eccarius-Sieber

KRITIK (Oper und Konzert): Antwerpen, Basel, Berlin, Bremen, Brüssel, Dortmund, Dresden, Elberfeld, Essen, Frankfurt a. M., Genf, Hamburg, Heidelberg, Köln, Kopenhagen, Krefeld, Leipzig, München, Paris, St. Petersburg, Stuttgart, Warschau, Weimar, Wien, Wiesbaden

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Porträt von Gioacchino Rossini; Grabmal Rossini's in Santa Croce in Florenz; Denkmal Rossini's von Marocchetti im Garten des Liceo Rossini in Pesaro; Rossini der fleißige Gärtner, nach einer alten Zeichnung von Limbach; Luigi Cherubini, nach dem Gemälde von Ingres; Porträt von Halévy; Porträt von Alexandre Guilmant

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Erklärung, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk. Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mk. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England: Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain

Alleinige buchhändlerische Vertretung für England und Kolonieen: Breitkopf & Härtel, London, 54 Great Marlborough Street

für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York

für Frankreich: Costallat & Co., Paris

ROSSINIANA[1]

VON EDGAR ISTEL-MÜNCHEN

II: Wagners Besuch bei Rossini

Rossini und Wagner — kann man sich einen größeren Gegensatz innerhalb der Geschichte der dramatischen Musik denken, als den durch den „Schwan von Pesaro" und den „Meister von Bayreuth" bezeichneten? Und doch — so seltsam es klingt, stand gerade Wagner den allergrößten Teil seines Lebens in einem ganz merkwürdigen Zusammenhang mit Rossini's Kunst, bis er endlich dem Maëstro jenen berühmt gewordenen Besuch abstattete, über den er allerdings in seiner großen Selbstbiographie (S. 720) mit wenigen freundlichen Worten hinweggeht und von dem er auch in seiner „Erinnerung an Rossini" (Bd. 8 der gesammelten Schriften und Dichtungen) nicht allzu ausführlich spricht; aber jetzt, nach der Kenntnis des genauen Wortlauts der Unterredung, die hier in deutscher Sprache zum ersten Male vollständig mitgeteilt werden soll, müssen wir diese Aussprache die bedeutsamste uns jemals überlieferte Unterredung zweier großer Musiker nennen.

Weder in der Selbstbiographie noch in den gesammelten Schriften steht ein Wort davon, daß jener Unterredung noch ein Dritter beiwohnte, ein Mann, der — durchaus zuverlässig und ein treuergebener Freund beider Meister — sich für seine Erinnerungen damals ausführliche Notizen niederschrieb, die erst vor wenigen Jahren — in Deutschland kaum beachtet — in Paris erschienen. Edmond Michotte, jetzt hochbetagt als zweiter Direktor des Brüsseler Konservatoriums wirkend, dem er vor kurzem seine große Sammlung von Andenken und Werken Rossini's schenkungsweise überlassen hat, publizierte im Jahre 1906 zu Paris „Souvenirs personnels", die eine genaue Wiedergabe des Gespräches enthalten, das im März 1860 (den genauen Tag vermag Michotte merkwürdigerweise nicht anzugeben) stattfand. Michotte beteuert, seine Wiedergabe sei „scrupuleusement exact", zumal ihm Wagner unter der Versicherung, daß nichts davon für die Presse bestimmt sei, erlaubt hatte, Notizen während der Unterredung zu machen. Daß Rossini's Sätze fast wörtlich wiedergegeben sind — Rossini beherrschte die französische Sprache bis in die letzten Feinheiten und kannte sogar alle Ausdrücke des „Argot" —, versichert Michotte außerdem besonders, während er die Wagnerschen Sätze schon deshalb nicht wörtlich niederschreiben konnte, weil Wagner sich

[1]) Der erste Teil der „Rossiniana" erschien in Heft 19 des 10. Jahrgangs der „Musik". Red.

mit bedeutend größerer Schwierigkeit und vielen Germanismen ausdrückte, oft auch, um den rechten Ausdruck zu finden, denselben Gedanken mit mehreren Wendungen umschrieb, sodaß Michotte sich genötigt sah, hier manchmal kürzend und bessernd in die Ausdrucksweise einzugreifen, um so ein lesbares Französisch zu erhalten.

Ehe wir hier den Wortlaut der Unterredung und deren unmittelbare Veranlassung mitteilen, müssen wir zurückgreifend uns mit den früheren Beziehungen Wagners zu Rossini befassen, um so zu erkennen, in welch eigentümlicher Stellung sich der deutsche Meister zu dem italienischen befand. Nur so läßt sich nämlich die große Wandlung, die Wagner in der Beurteilung Rossini's seit jenem Besuch durchmachte, in ihrer ganzen folgenschweren Bedeutung ermessen.[1])

Einundzwanzig Jahre älter als Wagner, hatte Rossini gerade im Geburtsjahr des deutschen Meisters (1813) seinen ersten Welterfolg mit „Tancredi" errungen, und als Wagner erst 16 Jahre alt war, hatte Rossini, des Partiturenschreibens müde, nach dem „Tell" bereits die Feder des Dramatikers für immer weggelegt. So fiel Wagners Jugend gerade in die Zeit des überschwenglichsten Rossini-Taumels.

„Rossini! ruft die Welt — Rossini! nie, nie, nie
Kommt wieder solch Genie: di tanti palpiti
Hat ihn berühmt gemacht, muß ihn unsterblich machen,
Rossini ringt, auch wenn der Erde Pfosten krachen,
Die ‚Elster'[2]) in der Hand, kühn mit dem Weltensturz,
Und was den Lärm betrifft, da kommt er nicht zu kurz."

So erklang es, vom Stiefvater Geyer in einem Puppenspiel gedichtet, in Wagners Kinderstube. Wer ahnte, daß einst der junge Wagner mit seinem Genie den gefeierten Rossini überflügeln, daß er dem erfolgmüden Meister als Bote einer musikalischen Zukunft gegenübertreten, ja sein „unsterblich" geachtetes: „Di tanti palpiti" einzig travestiert der Nachwelt lebendig erhalten werde? Seltsame Schicksalverflechtung; doch noch seltsamere sollten kommen. Dem berauschenden Eindruck des Rossini'schen „Tell" konnte sich auch der junge Wagner zunächst nicht entziehen, obwohl hier dem Schillerschen Werk Gewalt angetan war:

„Jeder Deutsche, vom Professor bis zum untersten Gymnasiasten hinab, selbst die Komödianten, empfanden die Schmach, die ihnen mit der Vorführung dieser widerlichen Entstellung ihres eigenen, besten Grundwesens geschah: aber, — nun — eine Oper, mit der nimmt man es nicht so genau! ... Man drückte ein Auge zu ... Rossini hatte sich bemüht, so gediegen wie möglich zu komponieren: man konnte

[1]) Eine kleine Broschüre von Carlo Mugnino „Rossini e Wagner o la musica italiana e la musica tedesca" (Torino 1877, auch deutsch von M. G. Conrad, Wien 1879) kommt über allgemeine phraseologische Ästhetik nicht hinaus.

[2]) Seine Oper „Die diebische Elster" (La gazza ladra). Merkwürdig, daß Wagner in Venedig kurz vor seinem Tode sich die Ouvertüre zu dieser Oper vorspielen ließ.

wirklich bei vielen hinreißend wirkungsvollen Musikstücken den ganzen Tell eigentlich vergessen.“

Daß der junge Kapellmeister bald mit Rossini’schen Werken zu tun bekam, versteht sich: bereits in Würzburg hatte er den „Tancred“ einzustudieren, auch in Magdeburg und Königsberg mag er manchmal den Taktstock über den leichtsinnigen Weisen des Maëstro geschwungen haben, und daß Wagner in Königsberg an seinem 25. Geburtstag den „Barbier von Sevilla“ dirigierte (mehrfach auch „Othello“) ist besonders bezeugt. In engere Beziehungen zum Rossinismus sollte Wagner jedoch erst in Paris treten, und hier, wo er sich vom gesamten romanischen Kunsttreiben schließlich angewidert fand, trat er zum erstenmal als Schriftsteller in scharfen Gegensatz zu der öffentlichen Meinung gerade in Hinsicht auf Rossini. Wagner erzählt in seiner Selbstbiographie „Mein Leben“ (S. 248), er habe für Schlesingers Musikzeitung einen Artikel über Halévy’s neue Oper geschrieben und dabei Auber in Gegensatz zu Rossini’s überladener Melodie gestellt, „welche einem Solfeggio oft nicht unähnlich sähe“. Der Passus über Rossini wurde jedoch ausgelassen, da der Redakteur fand, Wagner könne, ohne absurd zu erscheinen, in einer Musikzeitung so etwas über Rossini nicht sagen. Wie sich Wagner über Rossini damals ausließ, ist erst vor kurzem, da Dr. Julius Kapp Wagners Originalmanuskript zum ersten Male dankenswert veröffentlichte („Der junge Wagner“, Berlin 1910, S. 273ff.) bekannt geworden, da jener in Schlesingers Musikzeitung veröffentlichte Aufsatz nicht identisch ist mit dem von Wagner in die „Gesammelten Schriften und Dichtungen“ aufgenommenen. Da heißt es denn über Rossini:

„Freilich gibt es Leute, und Leute von Geschmack, Leute von Geist, welche sich nicht beruhigen können und sich stolz darauf tun, zu erklären, — Rossini sei das größte musikalische Genie. Ach! Wohl trifft so manches zusammen, was zu der Meinung bringen muß, Rossini sei ein Genie, besonders wenn man den unsäglichen Einfluß, den er auf unsere ganze Zeit ausübt, in Anschlag bringt: lieber sollten wir aber uns dies verschweigen, zum mindesten nicht mit der Anpreisung dieses Genies uns brüsten! . . . Wie bewunderns- und liebenswürdig war Rossini, solange er ein großes Talent war! Seitdem er und die Leute entdeckten, daß er eigentlich ein großes Genie sei, wurde er arrogant und grob und sprach von Juden, die ihn durch ihren Sabbat von der Großen Oper zu Paris vertrieben hätten.[1]) Und doch sollte er diesen Juden nicht so zürnen, sondern bedenken, daß sie ihn durch ihren Sabbat zur Reue und Buße gebracht haben, und religiöse Gefühle und Übungen sind jedenfalls geeignete Wege zur Rückkehr zum ewigen Heil nach einer nicht ganz

[1]) Hier nimmt Wagner noch Meyerbeer und Halévy gegen Rossini in Schutz, während er in „Oper und Drama“ am Schluß des zweiten Kapitels die Äußerung Rossini’s in der Form zitiert, er werde erst dann wieder etwas für die Pariser Oper komponieren, wenn dort „die Juden mit ihrem Sabbat fertig wären“, und diese Äußerung als Beweis von Rossini’s Aufrichtigkeit anführt. Man sieht, wie sich inzwischen Wagners Anschauung gewandelt hatte, bis er schließlich gar noch in eine Rossini geradezu freundliche Stellung kommen sollte.

sündenlosen Jugend, zumal wenn sie nebenbei so artige Stabat Mater[1]) abwerfen, deren eines gegenwärtig zur Erbauung der in religiöser Inbrunst schmachtenden Dilettanten der Italienischen Oper vorgetragen wird. Es ist um die Religion ein schönes Ding, — mitunter bringt sie auch etwas ein! —

Ich habe nicht das Recht, über ein Genie wie Rossini etwas zu sagen: zur Ehre der französischen Musik kann ich jedoch nicht umhin, meine größte Verwunderung über die Wahrnehmung allen Mangels an Patriotismus bei denjenigen auszudrücken, die, wenn sie endlich der Kürze wegen mit einem Schlage Rossini in den Olymp erheben wollen, sich auf seinen übermenschlichen Reichtum an Melodieen berufen. Ich weiß nicht gleich, wie viel Melodieen es in Rossini's Oper gibt, auch ist dies im einzelnen oft schwer anzugeben, da sich mitunter vor lauter herrlichen Verzierungen nicht deutlich ersehen läßt, ob z. B. acht Takte sechzehn Melodieen oder gar keine enthalten; — aber in allem Ernste ruf ich euch zu: kennt ihr Auber's ‚Stumme von Portici' nicht? Gehet hin und hört heute ‚Il Turco in Italia' und morgen die erste beste Oper Auber's, welche ihr wollt, und saget dann, daß euer Landsmann, des großen Vorzugs des Charakters seiner Melodieen noch ungedacht, zum mindesten nicht ebenso reich, als euer gepriesener Schwan von Pesaro sei!"

Es war doch wohl gut, daß diese Sätze, die beinahe die Franzosen aufforderten, aus nationalen Gründen Rossini das Gastrecht weiterhin zu verweigern, damals nicht gedruckt wurden. Genau zwanzig Jahre später wäre dann wohl Wagner zu Anfang seines Besuches in die gleiche Lage Rossini gegenüber gekommen wie Weber, der — wie wir noch sehen werden — sich förmlich wegen seiner früheren Angriffe entschuldigte. Aber noch mehr — und dies ist eine Ironie des Schicksals sondergleichen: derselbe Wagner, der in seinem Phantasiestück „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven" jenen fatalen Engländer den jungen Musiker fragen läßt, ob er nach dem Besuch bei Beethoven nicht auch Herrn Rossini kennen lernen wolle, der ein sehr berühmter Komponist sei, worauf dieser erwidert: „Glück zu! Ich kenne Beethoven; für mein Leben habe ich somit genug" — derselbe Wagner, der Beethoven nie besuchen konnte, da Beethoven starb, als Wagner erst 14 Jahre alt war, er sollte von dem verachteten Rossini noch einst — als Pendant zu der phantastischen Novelle im Stil E. T. A. Hoffmanns — erfahren, wie es bei Beethoven wirklich aussah. Ja noch mehr: Wagner hatte es gewagt, noch im Jahre 1850 in „Oper und Drama" zu schreiben:

„Die Geschichte der Oper war zu Ende — an jenem Tage, als der von Europa vergötterte, im üppigsten Schoße des Luxus dahinlächelnde Rossini es für geziemend hielt, dem weltscheuen, bei sich versteckten, mürrischen, für halb verrückt gehaltenen Beethoven einen — Ehrenbesuch abzustatten, den dieser — — nicht erwiderte. Was mochte wohl das lüstern schweifende Auge des wollüstigen Sohnes Italias gewahren, als es in den unheimlichen Glanz des schmerzlich gebrochenen, sehnsuchtssiechen — und doch todesmutigen Blickes seines unbegreiflichen Gegners unwillkürlich sich

[1]) Von Rossini's Stabat Mater handelt ein im ersten Band der Wagnerschen Schriften neugedruckter Aufsatz, der Rossini mit Spott und Hohn übergießt in einer Art, daß man beinahe Heinrich Heine für den Verfasser des Artikels halten könnte. Besonders macht sich Wagner über Rossini's Unkenntnis des Kontrapunkts lustig.

versenkte? Schüttelte sich ihm das furchtbar wilde Kopfhaar des Medusenhauptes, das niemand schaute, ohne zu sterben? — So viel ist gewiß, mit Rossini starb die Oper. —“

Zehn Jahre später sollte Wagner, wie wir sehen werden, die Antwort auf seine rhetorische Frage aus Rossini's eigenem Munde hören, zehn Jahre später einsehen, daß Rossini nicht so oberflächlich war, Beethovens höchsten Wert zu verkennen, sondern alles aufbot, um Beethovens Los zu mildern. Rossini's Besuch bei Beethoven, erzählt bei einem Besuche Wagners im Hause Rossini's — ist dies nicht eine der größten Merkwürdigkeiten der Geschichte? Mit Rossini — so behauptet Wagner — starb die Oper; aus Beethoven schöpfte Wagner die Kraft zur Erschaffung des Tondramas: und gerade Rossini mußte es sein, der, zwischen jenen beiden Großen, die sich nie sahen, dem Jüngeren den ergreifenden Eindruck eines Besuches bei dem Altmeister schilderte. Es gereicht Wagner nicht zur Ehre, daß er jene Sätze in „Oper und Drama“ später ohne ein Wort der Berichtigung wieder abdrucken ließ, und daß er geflissentlich sowohl in seinen „Erinnerungen an Rossini“ wie in seiner Selbstbiographie es verschwieg, daß Rossini ihm von seinem Besuch bei Beethoven ausführlich erzählte. Es scheint, daß Wagner manchmal einer dramatischen Wirkung zuliebe in seinen Schriften die Wahrheit opferte, und sicherlich mußte es für ihn beschämend sein, Rossini's menschliche Güte Beethoven und ihm gegenüber mit dem Hasse zu vergleichen, den er in der Befehdung Rossini's so oft an den Tag gelegt hatte. In dem Aufsatz „Über Deutsches Musikwesen“, den Wagner in der ersten Pariser Zeit verfaßte, kommt Rossini noch relativ günstig fort:

„Wir können den Anfang dieser (neueren) Periode nicht anders als von Rossini datieren; denn mit dem genialsten Leichtsinn, der allein dies erreichen konnte, riß dieser alle Überreste der älteren italienischen Schule nieder, welche ja eben schon zum mageren Gerippe der bloßen Form verdorrt war. Sein wollüstig freudiger Gesang flatterte in der Welt herum und seine Vorzüge, — Leichtigkeit, Frische und Üppigkeit der Form, fanden zumal bei den Franzosen Konsistenz. Bei diesen erhielt die Rossinische Richtung Charakter und gewann durch National-Stätigkeit ein würdigeres Ansehen.“

Ein komisches Intermezzo, das wieder die eigentümliche Verflechtung Beethoven—Rossini—Wagner aufweist, berichtet Wagner aus seiner Dresdner Kapellmeisterzeit in „Mein Leben“ (S. 399):

„Als ich an den ersten Entwurf der Musik zu Lohengrin gehen wollte, störte mich zu meiner höchsten Pein unaufhörlich das Nachklingen Rossini'scher Melodieen aus ‚Wilhelm Tell‘, der letzten Oper, welche ich zu dirigieren gehabt hatte: in wahrer Verzweiflung verfiel ich endlich auf ein wirksames Gegenmittel gegen diese lästige Zudringlichkeit, indem ich mir auf einem einsamen Spaziergange mit energischster Betonung das erste Thema der Neunten Symphonie aus der ebenfalls ziemlich neu angefrischten Erinnerung vorführte. Dies half.“

Zur großen Abrechnung mit Rossini kam es jedoch erst in Zürich, als Wagner „Oper und Drama“ schrieb. Da heißt es denn:

„... der ungemein geschickte Verfertiger künstlicher Blumen, die er aus Samt und Seide formte, mit täuschenden Farben bemalte, und deren trockenen Kelch er mit

jenem Parfümsubstrate netzte, daß es aus ihm zu duften begann, wie fast aus einer wirklichen Blume — dieser große Künstler war Gioacchino Rossini . . .

Was Rossini in der ersten Blüte seiner üppigen Jugend um sich gewahrte, war nur die Ernte des Todes . . . Leben wollte aber Rossini, und um dies zu können, begriff er sehr wohl, daß er mit denen leben müsse, die Ohren hatten, um ihn zu hören. Als das einzig Lebendige in der Oper war ihm die absolute Melodie aufgegangen; somit brauchte er bloß darauf zu achten, welche Art von Melodie er anschlagen mußte, um gehört zu werden. Über den pedantischen Partiturenkram sah er hinweg, horchte dahin, wo die Leute ohne Noten sangen, und was er da hörte, war das, was am unwillkürlichsten aus dem ganzen Opernapparate im Gehör haften geblieben war, die nackte, ohrgefällige, absolut melodische Melodie, d. h. die Melodie, die eben nur Melodie war und nichts anderes, die in die Ohren gleitet — man weiß nicht warum, die man nachsingt, — man weiß nicht warum, die man heute mit der von gestern vertauscht und morgen wieder vergißt — man weiß auch nicht, warum, die schwermütig klingt, wenn wir lustig sind, die lustig klingt, wenn wir verstimmt sind, und die wir uns doch vorträllern — wir wissen eben nicht warum.

Diese Melodie schlug denn Rossini an, und — siehe da! — das Geheimnis der Oper ward offenbar. Was Reflexion und ästhetische Spekulation aufgebaut hatten, rissen Rossini's Opernmelodieen zusammen, daß es wie wesenloses Hirngespinst verwehte. . . . Alle Welt jubelte Rossini für seine Melodieen zu, ihm, der es ganz vortrefflich verstand, aus der Verwendung dieser Melodieen eine besondere Kunst zu machen. Alles Organisieren der Form ließ er ganz beiseite; die einfachste, trockenste und übersichtlichste, die er nun vorfand, erfüllte er dagegen mit dem ganzen folgerichtigen Inhalte, dessen sie einzig von je bedurft hatte — narkotisch berauschende Melodie. Übersah Rossini den ungeheuren Erfolg seiner Behandlung der Oper, so ist es ihm nicht im mindesten als Eitelkeit und anmaßender Hochmut zu deuten, wenn er lachend den Leuten in das Gesicht rief, er habe das wahre Geheimnis der Oper gefunden, nach welchem alle seine Vorgänger nur irrend umhergetappt. Wenn er behauptete, es würde ihm ein Leichtes sein, die Opern auch seiner größten Vorgänger, und gelte es selbst Mozarts ‚Don Juan' vergessen zu machen, und zwar einfach dadurch, daß er dasselbe Sujet auf seine Weise komponiere, so sprach sich hierin keineswegs Arroganz, sondern der ganz sichere Instinkt davon aus, was das Publikum eigentlich von der Oper verlange[1]) . . . Denn dies ist der eigentliche Ausschlag, den Rossini in der Opernfrage gab: er appellierte mit Haut und Haar der Oper an das Publikum; er machte dieses Publikum mit seinen Wünschen und Neigungen zum eigentlichen Faktor der Oper.

Hätte das Opernpublikum irgendwie den Charakter und die Bedeutung des Volkes nach dem richtigen Sinn dieses Wortes gehabt, so müßte uns Rossini als der allergründlichste Revolutionär im Gebiete der Kunst erscheinen . . . Einem solchen Volksabhube gegenüber, der auf einem zu schmutziger Roheit versunkenen Bodensatze sich nur zu lasterhafter Eleganz, nie aber zu wahrer, schöner menschlicher Bildung erheben konnte, also — um den bezeichnendsten Ausdruck zu gebrauchen — unserem Opernpublikum gegenüber, war Rossini jedoch nur Reaktionär, während wir Gluck und seine Nachfolger als methodische, prinzipielle, nach ihrem wesentlichen Erfolge machtlose Revolutionäre anzusehen haben. Im Namen des luxuriösen, in der Tat aber einzig wirklichen Inhalts der Oper und der konsequenten Entwickelung

[1]) Rossini hat nie einen solchen Gedanken ausgesprochen; wie er in Wirklichkeit von Mozart dachte, den er über alle Meister in höchster Verehrung stellte, werden wir noch sehen. Vergleiche auch die im ersten Teil dieser Arbeit bereits zitierten Aussprüche. („Die Musik" X. 19.)

desselben, regierte Rossini ebenso erfolgreich gegen die doktrinären Revolutionsmaximen Glucks, als Fürst Metternich, sein großer Protektor,[1] . . . gegen die doktrinären Maximen der liberalen Revolutionäre regierte . . . Wie Metternich den Staat mit vollem Rechte nicht anders als unter der absoluten Monarchie begreifen konnte, so begriff Rossini mit nicht minderer Konsequenz die Oper nur unter der absoluten Melodie. Beide sagten: ‚Wollt ihr Staat und Oper, hier habt ihr Staat und Oper, — andere giebt es nicht!'"

Es mußte dem in so extremen Anschauungen befangenen Wagner nun freilich sonderbar vorkommen, daß der Schutzheilige seiner Züricher Einsamkeit diesen Rossini so ganz anders bewertete, ja, ihn geradezu als vorbildlich hinstellte. Heißt es doch im dritten Buch von Schopenhauers Hauptwerk „Die Welt als Wille und Vorstellung", die Musik spreche nie die Erscheinung aus, sondern allein das innere Wesen, das Ansich aller Erscheinung, den Willen selbst . . .

. . . „Dennoch verstehen wir sie in dieser abgezogenen Quintessenz vollkommen. . . Gerade diese ihr ausschließlich eigene Allgemeinheit, bei genauester Bestimmtheit, giebt ihr den hohen Wert, welchen sie als Panakeion aller unserer Leiden hat. Wenn also die Musik zu sehr sich den Worten anzuschließen und nach den Begebenheiten zu modeln sucht, so ist sie bemüht, eine Sprache zu reden, welche nicht die ihrige ist. Von diesem Fehler hat keiner sich so rein gehalten, wie Rossini: daher spricht seine Musik so deutlich und rein ihre eigene Sprache, daß sie der Worte gar nicht bedarf und daher auch mit bloßen Instrumenten ausgeführt ihre volle Wirkung tut."

Ähnlich stellt Schopenhauer in § 218 der „Parerga und Paralipomena" Mozart und Rossini als Muster auf, weil sie sich nie zu malender Musik verstanden, zu der sich sogar Haydn und Beethoven „verirrt" hätten. „Denn ein anderes ist Ausdruck der Leidenschaften, ein anderes Malerei der Dinge". So brauchte sich Wagner auch nicht zu wundern, als sein Freund Dr. Wille einst von Schopenhauer mit der mündlichen Botschaft aus Frankfurt zurückkam:

„Sagen Sie Ihrem Freund Wagner in meinem Namen Dank für die Zusendung seiner Nibelungen, allein er solle die Musik an den Nagel hängen, er hat mehr Genie zum Dichter! Ich, Schopenhauer, bleibe Rossini und Mozart treu!"

Seitdem hatte Wagner sich nicht mehr über Rossini geäußert, bis er im Jahre 1860 nach Paris kam, um die Aufführung des „Tannhäuser" zu betreiben. Sofort bemächtigten sich die Zeitungen der Angelegenheit und berichteten unter anderem verschiedene Scherze, die Rossini über Wagners Musik gemacht haben sollte. Der eine bestand darin, daß Rossini bei einem Gastmahl einem Freunde[2] Sauce ohne Fisch habe servieren lassen, und dabei eine Parallele zu Wagners Musik, die ohne Melodie sei, gezogen habe. Rossini erklärte aber in einem offenen Schreiben an eine Zeitung

---

[1]) Wir werden sehen, daß gerade in einer Metternichschen Gesellschaft Rossini sich mannhaft zugunsten Beethovens verwendet hatte, den er als größtes Genie des Zeitalters richtig erkannte.

[2]) Nach der Autobiographie war es Carafa, nach den „Gesammelten Schriften" Mercadante.

dies für eine „mauvaise blague“. Er pflegte übrigens scherzhafterweise zu sagen, er fürchte nur zwei Dinge: die Katharre und die Journalisten, „que les premiers engendraient des humeurs mauvaises dans son corps, et les autres la mauvaise humeur dans son esprit“ (unübersetzbares Wortspiel: „humeurs mauvaises“ sind „schlechte Säfte“, „mauvais humeur“ bedeutet „schlechte Laune“).

Nachdem die Rossinische Erklärung in der Zeitung erschienen war, gelang es dem mit Rossini und Wagner gleich befreundeten Michotte, Wagner zu einem Besuch bei Rossini zu bewegen, bei dem er sicher die beste Aufnahme finden werde. Wagner willigte ein und ersuchte Michotte, ihn zu begleiten, damit er von ihm dem Maëstro vorgestellt werde. Michotte benachrichtigte Rossini, der seine große Freude, Wagner bei sich zu sehen, sofort aussprach. Am verabredeten Tage holte Wagner Michotte ab, und beide begaben sich in Rossini's Villa.

Als man Wagner und Michotte anmeldete, beendete Rossini gerade sein Frühstück, und die Besucher mußten so einige Minuten im großen Salon warten. Da fiel der Blick Wagners auf ein Porträt, das Rossini's Brustbild in natürlicher Größe darstellte, in grünem Mantel, das Haupt bedeckt mit einer roten Mütze.

„Diese geistreiche Physiognomie, dieser ironische Mund, ganz der Komponist des ‚Barbier‘,“ meinte Wagner, der weiterhin fragte: „Dies Bild muß doch wohl zur Zeit der Komposition dieser Oper entstanden sein?“

„Vier Jahre später,“ erwiderte Michotte, „es wurde von Meyer im Jahre 1820 in Neapel gemalt“.

„Er war ein hübscher Junge, und dort am Vesuv, wo die Weiber leicht entflammt sind, hat er wohl manchen Streich verübt?“ fügte Wagner lächelnd hinzu.

„Wer weiß“ — meinte Michotte — „hätte er gleich Don Juan einen so gewissenhaft zählenden Diener wie Leporello besessen, so wäre vielleicht in seinem Verzeichnis die Zahl ‚mille e tre‘ gar überschritten worden.“

„Oh! Was glauben Sie,“ versetzte Wagner, „tausend geb' ich zu, aber auch noch drei, das ist entschieden zu viel!“

In diesem Augenblick meldete der Diener, daß Rossini die beiden Besucher erwarte.

„Ah“ — so begrüßte Rossini den deutschen Meister — „Herr Wagner, als neuer Orpheus fürchten Sie nicht diese schreckliche Schwelle zu überschreiten,“ und ehe Wagner antworten konnte, setzte er hinzu: „Ich weiß, daß man mich bei Ihnen übel angeschwärzt [noirci] hat . . . Man sagt mir manchen boshaften Scherz über Sie nach, den ich wirklich nicht gemacht habe. Und warum sollte ich so handeln? Ich bin kein Mozart oder Beethoven. Ich habe auch nicht den Ehrgeiz, für gelehrt zu gelten, aber ich mache Anspruch darauf, für höflich gehalten zu werden und hüte mich, einen Musiker zu beleidigen, der wie Sie — so hat man mir ver-

sichert — sich bemüht, die Grenzen unserer Kunst zu erweitern. Jene boshaften Menschen, die sich gerne mit mir beschäftigen, sollten mir wenigstens, von anderen Verdiensten abgesehen, zugestehen, daß ich gesunden Menschenverstand habe. Um Ihre Musik zu mißbilligen, müßte ich sie erst kennen; um sie kennen zu lernen, müßte ich sie im Theater hören, denn nur im Theater, nicht aber bei der bloßen Lektüre der Partitur kann man ein gerechtes Urteil über dramatische Musik fällen. Die einzige Komposition, die ich von Ihnen kenne, ist der Marsch aus dem ‚Tannhäuser'. Ich habe ihn vor drei Jahren in Kissingen, wo ich zur Kur war, einige Male gehört. Er wirkte sehr, und — ich sage es in vollem Ernst — ich persönlich halte ihn für sehr schön.

Und nun, wo hoffentlich jedes Mißverständnis zwischen uns beseitigt ist, sagen Sie mir, wie es Ihnen in Paris geht? Sie stehen, wie ich weiß, in Verhandlungen, um Ihren ‚Tannhäuser' aufführen zu lassen?"

Auf Wagner schien dies wohlwollende Präludium großen Eindruck gemacht zu haben, zumal es in einem schlichten Ton und mit dem Ausdruck großer Güte vorgebracht wurde. Voll Ehrerbietung erwiderte er: „Gestatten Sie, berühmter Meister, Ihnen für diese wohlwollenden Worte zu danken, die mich sehr bewegen und mir beweisen, wie sehr sich Ihr Charakter — woran ich nie gezweifelt habe — edel und groß zeigt bei dem freundlichen Empfang, den Sie mir bereitet haben. Vor allem seien Sie bitte überzeugt, daß ich mich nicht im mindesten beleidigt fühlen würde, selbst wenn Sie eine strenge Kritik über mich gehalten hätten. Ich weiß, daß meine Schriften zu irrigen Auslegungen Anlaß geben. Vor der Auseinandersetzung eines ungeheuren Systems von neuen Gedanken können selbst Richter mit den besten Absichten sich über ihre Bedeutung irren. Und deswegen sehne ich mich danach, den logischen und vollständigen Beweis für meine Bestrebungen zu führen durch vollständige und möglichst vollkommene Aufführungen meiner Opern."

Rossini: „Das ist nicht mehr als billig, denn Taten gelten mehr als Worte."

Wagner: „Und, um den Anfang zu machen, gelten jetzt alle meine Bemühungen in diesem Augenblick der Aufführung des ‚Tannhäuser'. Ich habe ihn vor kurzem Herrn Carvalho[1]) zu Gehör gebracht, der einen starken Eindruck davon hatte und sich ziemlich geneigt zeigte, das Abenteuer zu wagen; aber es ist noch nichts wirklich entschieden. Leider droht das Übelwollen, das seit langem in der Presse gegen mich wütet, zu einer wirklichen Kabale auszuarten, und ich muß fürchten, daß Carvalho dadurch beeinflußt wird . . ."

Bei dem Wort Kabale unterbrach Rossini den Meister lebhaft: „Welcher

---

[1]) Director des Théâtre lyrique.

Komponist hat sie nicht erdulden müssen, vom großen Gluck selbst angefangen? Was mich betrifft, so glauben Sie mir, auch ich bin nicht von einem gehörigen Teil Kabalen verschont geblieben. Am Abend der Uraufführung des ‚Barbier', wo ich — nach dem damals in der Opera buffa herrschenden Brauch — die Rezitative am Cembalo im Orchester begleitete, mußte ich mich vor der Haltung des wirklich wütenden Publikums flüchten. Ich glaubte, man wollte mich umbringen. Hier in Paris, wo ich zum erstenmal im Jahre 1824 weilte, von der Direktion des italienischen Theaters berufen, wurde ich zum Empfang mit dem Spitznamen ‚Monsieur Vacarmini'[1]) begrüßt, der mir geblieben ist. Und man hat mich gehörig mitgenommen im Lager gewisser Musiker und Kritiker, die zu einem Akkord[2]) verbunden waren, ebenso vollkommen wie der Durdreiklang!

Das war auch in Wien nicht anders, als ich im Jahre 1822 dorthin kam, um meine Oper ‚Zelmira' aufzuführen. Ohne Unterlaß verfolgte mich selbst Weber, der übrigens schon seit langem scharfe Artikel gegen mich veröffentlicht hatte, anläßlich der Aufführungen meiner Opern im italienischen Hofoperntheater."[3])

Wagner: „Oh, ich weiß, Weber war sehr intolerant. Besonders un-

---

[1]) „Vacarme" bedeutet etwa Radau oder Heidenlärm, die italienische Endung ist einfach an das französische Wort angehängt, also etwa: Herr Radaukomponist.

[2]) Rossini's Wortspiel ist unübersetzbar. „Accord" bedeutet zugleich „Eintracht" und „Akkord": „ligués d'un commun accord, — accord aussi parfait que majeur".

[3]) Das ist eine entschiedene Übertreibung, und Rossini gesteht auch wenige Minuten später, daß er selbst diese Artikel nie gelesen hat. In Webers Schriften (vergl. Georg Kaisers kritische Ausgabe, Berlin 1908) kommt Rossini nur einige wenige Male vor. In jener Polemik, auf die Rossini anspielt, hatte Weber allerdings geschrieben: „Wer wird nicht gern Rossini's lebendigem Ideensturme, dem pikanten Kitzel seiner Melodieen lauschen? Wer wird aber auch so verblendet sein, ihm dramatische Wahrheit einräumen zu wollen?" und später zitierte Weber nochmals Rossini's eigenen Ausspruch: „Es ist vergebene Mühe, in Italien höhere Musik zu schreiben, die Zuhörer schlafen dabei ein". Das war im Jahre 1820. Dagegen hatte Weber in einem ein Jahr zuvor geschriebenen Kapitel von „Tonkünstlers Leben" Rossini aufs feinste charakterisiert: „Glaubt ihr, weil ich seine zahllosen Schwächen kenne, ich liebte ihn darum weniger? Nein, ich lobe mir meinen liebenswürdigen ungezogenen Jungen, l'enfant chéri de la fortune! Seht, wie reizend er das Gemach durchstürmt, wie witzig glühende Funken aus seinen Augen sprühen, welche liebliche, herrliche, würzige Blümlein er jenen Damen in den Schoß wirft! Was schadet es denn, wenn er in der Eile einen alten Herrn auf den Zehen tritt, eine Tasse zerbricht oder gar den großen Spiegel zerschlägt, der die Natur so herrlich widerstrahlt? Man verzeiht dem losen Jungen, nimmt ihn liebkosend auf den Arm, in welchen er wohl gleich wieder lustig, übermütig, einen Biß versucht, dann entlaufend, an der Schule vorbei und die armen Kameraden auslachend, die darin schwitzen und vom Publikum höchstens mit Kartoffeln gefüttert werden, indes er Marzipan knabbert. Ich fürchte mich vor nichts als vor der Zeit, wo er anfangen wird, klug werden zu wollen, und der Himmel gebe der gaukelnden Libelle einen gnädigen Blumentod, ehe sie bei dem Versuche, zur Biene werden zu wollen, als gehaßte Wespe inkommodiert!"

zugänglich wurde er, sobald es sich darum handelte, die deutsche Kunst zu verteidigen. Das war entschuldbar. Natürlich haben Sie also keine Beziehungen zu ihm während Ihres Wiener Aufenthalts gehabt? . . . Ein großes Genie und so früh gestorben!"

Rossini: „Gewiß ein großes Genie und das wahre Genie, denn seine mächtige Schöpferkraft ahmte niemanden nach. In der Tat lernte ich ihn in Wien nicht kennen, aber infolge gewisser Umstände sah ich ihn später in Paris, wo er sich einige Tage vor seiner Abfahrt nach England aufhielt. Gleich nach seiner Ankunft machte er die üblichen Höflichkeitsbesuche bei den berühmtesten Komponisten: Cherubini, Hérold, Boieldieu. Er stellte sich gleichfalls bei mir ein. Da sein Besuch mir nicht vorher angezeigt war, so empfand ich, als ich den genialen Komponisten plötzlich vor mir sah, eine Rührung, die jener nicht viel nachgab, die ich früher in Beethovens Gegenwart empfunden hatte. Sehr bleich, nach der Anstrengung des Treppensteigens keuchend (denn er war schon sehr krank), glaubte der arme Mann, gleich im ersten Augenblick mir gestehen zu müssen — mit einer Verlegenheit, die durch die Schwierigkeit, die richtigen französischen Ausdrücke zu finden, noch erhöht wurde — daß er sehr hart gegen mich in seinen Musikkritiken gewesen sei, aber . . . Ich ließ ihn nicht ausreden. ‚Ach was', sagte ich zu ihm, ‚reden wir nicht davon; vor allem habe ich von den Artikeln keine Zeile gelesen, denn ich verstehe kein Deutsch . . . Die einzigen Worte, die ich von Ihrer verteufelt unmusikalischen Sprache [de votre diabolique de langue pour un musicien] habe merken und nach heroischen Bemühungen habe aussprechen lernen können, lauten: ‚Ich bin zufrieden'. Ich bin stolz darauf, und in Wien habe ich mich ihrer fortwährend ohne Unterschied bei allen Gelegenheiten bedient, bei Festen und Privatgesprächen, — besonders bei Festlichkeiten. Das verschaffte mir bei dem Wiener Volk, das für das liebenswürdigste aller deutschen Länder gilt, und besonders bei den schönen Wienerinnen, den Ruf vollendeter Artigkeit: ich bin zufrieden.'[1]) Diese Äußerungen brachten Weber zum Lächeln, gaben ihm mehr Sicherheit und brachten ihn alsbald wieder ins Gleichgewicht. ‚Übrigens', fuhr ich fort, ‚haben Sie durch eine Besprechung meinen Opern zu viel Ehre angetan, denn ich bedeute ja so wenig neben den großen Genies Ihrer Heimat. Und so möchte ich Sie nur bitten, Sie umarmen zu dürfen. Glauben Sie mir, wenn meine Freundschaft in Ihren Augen für Sie irgendeinen Wert haben kann, so biete ich sie Ihnen von Herzen vollkommen an.' Ich umarmte ihn mit Inbrunst, und ich sah eine Träne in seinen Augen glänzen."

---

[1]) Michotte erzählt noch eine reizende Geschichte, wonach Rossini in Wien beinahe verhaftet worden wäre, weil er, von einem Polizeibeamten als Zeuge einer Straßenrauferei notiert und nach seinem Namen gefragt, nur erwiderte: „Ich bin zufrieden", worauf der Beamte sich verhöhnt glaubte.

Wagner: „Er hatte, soviel ich weiß, damals schon die Schwindsucht, die ihn bald darauf hinraffen sollte."

Rossini: „In der Tat. Er erschien mir in einem bemitleidenswerten Zustand: fahl, abgezehrt, mit dem trockenen Husten der Brustkranken behaftet . . . dazu hinkend; es machte mir Kummer, ihn anzusehen. Wenige Tage später kam er noch einmal zu mir, um einige Empfehlungen für London zu erbitten, wohin er abreiste. Ich war erschrocken, ihn eine solche Reise unternehmen zu sehen. Ich riet ihm aufs entschiedenste davon ab und sagte, er beginge ein Verbrechen, einen Selbstmord! Aber er blieb dabei: ‚Ich weiß es', antwortete er, ‚ich werde dort mein Leben lassen. Aber es muß sein. Ich muß den ‚Oberon' aufführen, mein Kontrakt zwingt mich dazu, es muß sein, es muß sein . . .' Unter anderen Briefen nach London, wo ich während meines englischen Aufenthaltes bedeutsame Beziehungen angeknüpft hatte, vertraute ich ihm einen Empfehlungsbrief an König Georg an, der, Künstlern sehr zugänglich, mir gegenüber besonders leutselig gewesen war. — Mit blutendem Herzen umarmte ich zum letzten Male dies große Genie mit der Vorahnung, ich würde ihn nicht wieder sehen. Es war nur allzuwahr. Armer Weber [Povero Weber!] . . .[1])

„Aber" — fuhr Rossini fort — „wir sprachen von Kabalen. Dies ist meine Meinung darüber: man muß ihnen nur Schweigen und Trägheit entgegensetzen; das ist viel wirkungsvoller als Antworten, Entgegnungen und Zorn. Die Zahl der Übelwollenden ist Legion; wer allein sich herumstreiten oder, wenn Sie lieber wollen, kämpfen[2]) will mit diesem Lumpengesindel [gueuse], wird niemals Sieger bleiben. Ich für meinen Teil pfeife[3]) auf diese Angriffe, — je mehr man mich anpackte [roulait, das Wortspiel mit ‚Roulade' ist unübersetzbar], um so mehr antwortete ich mit Rouladen, den Spitznamen [sobriquets] setzte ich meine Triolen [triolets] entgegen; den schlechten Witzen [lazzi] meine Pizzicati, und das ganze, von den Gegnern meiner Musik angerichtete Getöse hat, bei meinem Eid, nicht vermocht, ihnen einen Schlag der großen Trommel in meinen Crescendi

[1]) Max Maria v. Weber berichtet in der Biographie seines Vaters (Leipzig 1864, Bd. 2, S. 645): „Mit außerordentlicher Höflichkeit erwiderte Rossini, der ihn in seiner Wohnung mit fast huldigender Zuvorkommenheit empfangen und ihn z. B. entblößten Hauptes bis an den Fuß der Treppe geleitet hatte, noch denselben Abend seinen Besuch. Weber schätzte diese Hochachtungsbezeugung, wohl mit Recht, nur als Manifestation von Rossini's feinem Takt und guter Lebensart, während ihn der Besuch des von ihm so hoch verehrten greisen Cherubini . . . mit wahrhaft rührender Freude erfüllte."

[2]) Das Rossini'sche Wortspiel mit débattre und battre ist als solches nicht übersetzbar.

[3]) Michotte bemerkt, daß Rossini im Eifer des Gesprächs gelegentlich zu derben Ausdrücken der Volkssprache griff, die hier durch zahmere Wendungen ersetzt wurden; in der deutschen Übersetzung glaubte ich ähnlich verfahren zu sollen, ohne eine gewisse Urwüchsigkeit des Ausdrucks zu verleugnen.

weniger zu versetzen, noch mich gehindert, wenn mir's paßte, sie mit einer ‚felicità'[1]) mehr in meinen Finali zu ärgern [horripiler]. Und wenn Sie mich mit einer Perücke sehen, so waren es sicher nicht jene Dummköpfe, denen ich den Verlust auch nur eines einzigen Haares verdanke."

Wagner war im ersten Augenblick von dieser mehr als anschaulichen Schilderung verblüfft, in der der italienische Meister, bis dahin ernst und nachdenklich, sich plötzlich ganz anders gab (Rossini hatte tatsächlich nun sein wahres Naturell wiedergefunden, da er gewöhnlich scherzhaft, humoristisch und die Dinge beim rechten Namen nennend sprach), dann aber mußte Wagner sich Gewalt antun, um nicht in lautes Lachen auszubrechen: „Oh, was das betrifft (mit einer Geste nach dem Gehirn zeigend), wurde, dank dem, was Sie da haben, diese Trägheit, von der Sie reden, nicht vielmehr eine wirkliche Kraft, eine von der Öffentlichkeit bestätigte Macht so erhabener Art, daß man wirklich die Toren beklagen mußte, die sich daran stießen? . . . Aber, haben Sie mir nicht vorhin erzählt, daß Sie Beethoven kannten?"[2])

Rossini: „Allerdings, in Wien, zu jener Zeit, von der ich eben sprach, im Jahre 1822, als meine Oper ‚Zelmira' dort aufgeführt wurde. Ich hatte schon in Mailand Beethovensche Quartette gehört, und ich brauche Ihnen wohl nicht zu versichern, mit welcher Bewunderung! Außerdem kannte ich von ihm einige Klavierwerke. In Wien wohnte ich zum ersten Male der Aufführung einer seiner Symphonieen, der Eroica, bei. Diese Musik erschütterte mich. Ich hatte nur noch einen Gedanken: jenes große Genie kennen zu lernen, es zu besuchen, wenn auch nur ein einziges Mal. Ich sprach deswegen mit Salieri, von dem ich wußte, daß er mit Beethoven in Beziehungen stand."

Wagner: „Meinen Sie Salieri, den Komponisten der ‚Danaiden'?"

Rossini: „Denselben. Er hatte in Wien, wo er schon längere Zeit wohnte, eine sehr angesehene Stellung infolge des Erfolges, den mehrere seiner Opern im italienischen Theater hatten. Er sagte mir, daß er wirklich gelegentlich Beethoven besuche, aber versicherte zugleich, daß infolge seines düsteren und phantastischen Charakters mein Wunsch ziemlich schwer zu erfüllen sei. Dieser selbe Salieri hatte übrigens auch ziemlich folgenreiche Beziehungen zu Mozart. Nach dessen Tode wurde nämlich vermutet und selbst ernstlich behauptet, er habe ihn aus Neid durch schleichendes Gift beseitigt."

Wagner: „Noch zu meiner Zeit erhielt sich das Gerücht in Wien."

Rossini: „Eines Tages sagte ich scherzhaft zu Salieri: ‚Es ist gut

[1]) Vgl. Wagner, Ges. Schr. u. Dicht. X, Über das Operndichten und -komponieren, wo von den stabilen Rossini'schen „Felicita's" gesprochen wird.

[2]) Man beachte, daß Rossini vorher nur von Wien gesprochen, den Namen Beethoven aber nicht genannt hatte.

für Beethoven, daß er aus Selbsterhaltungstrieb Sie nicht zu Tisch lädt, denn Sie könnten ihn ähnlich in ein besseres Jenseits befördern wie früher Mozart.' ,Schaue ich denn wie ein Giftmischer aus?' fragte Salieri. ,Oh nein', erwiderte ich, ,Sie sehen eher wie ein Erzschwächling aus' — was er tatsächlich war. — Dieser arme Teufel schien sich übrigens wenig daraus zu machen, daß man ihn für den Mörder Mozarts hielt . . . Was er aber nicht ertrug, war, daß ein Wiener Journalist, ein Verteidiger der deutschen Musik, der die italienische Oper und Salieri wenig liebte, geschrieben hatte: Im Gegensatz zu den Danaiden habe Salieri sein Faß ohne Mühe entleert, da niemals was Gescheites darin gewesen sei. Die Verzweiflung Salieri's über diese Beurteilung war schmerzlich. Um meinem Wunsch zu willfahren, wandte er sich übrigens an den italienischen Dichter Carpani, der persona grata bei Beethoven war, und mit dessen Hilfe er sich einen Erfolg bei dem Meister versprach. Tatsächlich verwendete sich Carpani so eindringlich bei Beethoven, daß er von ihm die Erlaubnis zu meinem Besuch erhielt.[1])

Soll ich es sagen? Mit Mühe beherrschte ich meine Erregung, als ich die zu der ärmlichen Wohnung des großen Mannes führende Treppe hinaufstieg. — Als die Tür sich öffnete, befand ich mich in einer Art von Verschlag, der ebenso schmutzig war, als er von einer schrecklichen Unordnung zeugte. Ich erinnere mich namentlich, daß die Zimmerdecke unmittelbar unter dem Dach große Sprünge aufwies, durch die der Regen in Strömen dringen mußte.[2])

Die bekannten Beethovenbilder geben im großen ganzen seine Physiognomie ziemlich gut wieder. Was aber kein Kupferstecher ausdrücken kann, das ist die undefinierbare Traurigkeit in allen seinen Zügen, — während unter den buschigen Augenbrauen, wie aus den Tiefen von Höhlen ein Paar Augen leuchteten, die, obwohl klein, mich zu durchbohren schienen. Die Stimme war sanft und ein wenig verschleiert.

Als wir eintraten, blieb er noch einige Augenblicke über Korrekturbogen gebeugt, die er zu Ende korrigierte, ohne zunächst auf uns zu achten. Dann hob er den Kopf und sagte zu mir unvermittelt in einem ziemlich verständlichen Italienisch: ,Ah, Sie sind Rossini, der Komponist des ,Barbier von Sevilla'? Ich beglückwünsche Sie dazu; das ist eine ausgezeichnete komische Oper; ich habe sie mit Vergnügen gelesen und mich

[1]) Rossini hatte Michotte erzählt, daß sein erster Versuch, mit Hilfe des Verlegers Artaria Beethoven zu besuchen, fehlgeschlagen war, da Beethoven ihm sagen ließ, er sei krank und könne niemanden empfangen. Wahrscheinlich kam deshalb Schindler zu der Behauptung in seiner Biographie Beethovens, der deutsche Meister habe den italienischen abgewiesen.

[2]) Michotte hält dies für eine gelinde Übertreibung und beruft sich auf das Zeugnis Ferdinand Hillers; dieser kannte Beethovens damalige Wohnung in der Pfarrgasse, die allerdings sehr ärmlich war, genau.

darüber gefreut. So lange es italienische Opernhäuser gibt, wird man sie spielen. Aber versuchen Sie nicht andere Dinge als komische Opern zu schreiben; in anderen Kunstgattungen Erfolge haben wollen, hieße Ihrem Schicksal Gewalt antun.'

,Aber,' unterbrach ihn alsbald Carpani, der mich begleitete (wohlverstanden, mit Bleistift schreibend und in deutscher Sprache, denn man konnte nicht anders mit Beethoven das Gespräch fortsetzen, das mir Carpani Wort für Wort übersetzte), ,der Maëstro Rossini hat auch schon eine große Anzahl ernster Opern geschrieben, wie ,Tancredi', ,Otello', ,Mosè'; ich habe sie Ihnen einmal vor kurzem zugesandt und Ihnen empfohlen, sie anzusehen.'

,Ich habe sie allerdings durchgeblättert', sagte Beethoven, ,aber, sehen Sie, die ernste Oper liegt nun mal den Italienern nicht. Um das wahre Drama zu behandeln, haben Sie zu wenig musikalische Kenntnisse; aber wie sollten Sie die auch in Italien sich aneignen?'"

Wagner: „Dieser Schlag mit der Löwenklaue hätte wohl die Verzweiflung Salieri's nicht gemildert, wenn er dabei gewesen wäre."

Rossini: „Ganz gewiß nicht! Ich hab' es ihm übrigens doch erzählt. Er biß sich in die Lippen, aber ich glaube, er hat sich dabei nicht weh getan, denn, wie ich Ihnen schon gesagt habe, er war ein solcher Schwächling, daß ihn der Teufel sicher aus Scham, einen solchen Kerl rösten zu müssen, hätte fortschicken müssen mit der Bitte, sich anderswo räuchern zu lassen.

Doch sprechen wir wieder von Beethoven. ,In der komischen Oper', fuhr Beethoven fort, ,kann niemand euch Italienern gleichkommen. Eure Sprache und die Lebhaftigkeit eures Temperaments bestimmen euch hierzu. Sehen Sie sich Cimarosa an: wie sehr überragen doch die komischen Partieen in seinen Opern alles übrige. Mit Pergolese verhält es sich gerade so. Ihr Italiener macht bekanntlich viel Aufhebens von seiner Kirchenmusik. Gewiß hat er in seinem ,Stabat Mater' ein sehr rührendes Gefühl bekundet, aber der Form fehlt die Abwechslung, es wirkt monoton, während seine ,Serva padrona' . . . .'"

Wagner (Rossini unterbrechend): „Glücklicherweise haben Sie sich doch gehütet, den Rat Beethovens zu befolgen."

Rossini: „Allerdings habe ich wirklich immer mehr Geschicklichkeit für die komische Oper besessen. Ich behandelte viel lieber komische Stoffe als ernste. Aber ich durfte meine Libretti nicht selbst wählen, sondern bekam sie von den Impresarien zwangsweise. — Wie oft habe ich da nur einen Teil des Szenariums erhalten, immer nur einen Akt, zu dem ich die Musik schreiben mußte, ohne die Fortsetzung oder den Schluß des Stoffes zu kennen! Wenn man bedenkt: ich mußte den Lebensunterhalt für mich, meine Mutter und meine Großmutter verdienen! Von Stadt zu Stadt wandernd wie ein Nomade, schrieb ich drei, vier Opern im Jahr. Und

glauben Sie mir, selbst mit dem Gelde, das ich mir damit verdiente, konnte ich nicht als großer Herr leben. Ich habe für den ‚Barbier‘ 1200 Franken ein für allemal bekommen und außerdem noch ein braunes Kleid mit Goldknöpfen, das mir mein Impresario schenkte, damit ich anständig im Orchester auftreten konnte. Dieses Kleid hatte wirklich vielleicht einen Wert von 100 Franken. Im ganzen erhielt ich also 1300 Franken. Ich habe nur dreizehn Tage für die Niederschrift der Partitur dieses Werkes gebraucht, und so rechnete ich mir aus, daß ich 100 Franken für den Tag erhalten hätte. Sie sehen,“ fügte Rossini lächelnd hinzu, „daß ich trotzdem eine ziemlich hohe Gage bezog. Ich war auch darauf stolz, denn mein Vater verdiente nur 2 Fr. 50 im Tag, als er Posaunenbläser in Pesaro war.“

Wagner: „Dreizehn Tage! Das ist wirklich einzig! Aber ich bewundere Sie, Maëstro, wie Sie in solcher Lage, zu einem solchen Zigeunerleben gezwungen, solche Sachen schreiben konnten, wie den ‚Otello‘ oder ‚Moses‘, in denen sich hervorragende Stellen finden, die nicht nach Improvisation aussehen, sondern den Stempel überlegter Arbeit tragen, wie sie nur aus der Konzentration aller Geisteskräfte hervorgehen kann . . .“

Rossini (ihn unterbrechend): „Oh, ich besaß eine leichte Hand [j'avais de la facilité] [1]) und viel Instinkt. Da ich keine tiefe musikalische Bildung besaß — wo hätte ich die übrigens in Italien zu meiner Zeit erwerben können? —, so habe ich das wenige, das ich wußte, aus deutschen Partituren gelernt.[2]) Ein Musikliebhaber in Bologna besaß einige davon: ‚Die Schöpfung‘, ‚Die Hochzeit des Figaro‘, ‚Die Zauberflöte‘ . . . Er lieh sie mir, und da ich mit 15 Jahren nicht die Möglichkeit hatte, mir die Werke aus Deutschland gedruckt kommen zu lassen, so kopierte ich sie selbst mit Heißhunger. Meist habe ich erst die Singstimme ganz allein abgeschrieben, ohne mir die Orchesterbegleitung anzusehen. Dann komponierte ich auf einem losen Blatt selbst nach meinem Geschmack eine Begleitung, die ich darauf mit der von Haydn oder Mozart verglich; schließlich vervollständigte ich meine Kopie, indem ich die Originalbegleitung abschrieb. Mit Hilfe dieses Arbeitssystems habe ich mehr gelernt als in allen Unterrichtsstunden des Bologneser Konservatoriums. Oh, wenn ich meine Studien hätte in Deutschland machen können, ich fühle, ich hätte bessere Werke als die jetzt von mir bekannten hervorbringen können.“

Wagner: „Sicherlich keine besseren, wenn ich an Ihre Finsternis-

---

[1]) Michotte betont, daß aus dem Zusammenhang hervorgeht, in welchem Sinne Rossini diese Äußerung tat, und daß es ihm ganz fern gelegen habe, eine Bosheit gegen Wagners schwerere Art zu produzieren sagen zu wollen. Übrigens sei das eine stehende Redensart Rossini's gewesen, die er öfter anwendete, und nur Böswilligkeit konnte diese von Wagner selbst wiedererzählte Wendung anders auslegen.

[2]) Seiner Vorliebe für deutsche Musik verdankte Rossini bereits in Bologna den Spitznamen „il tedeschino“ (der kleine Deutsche).

szene im ‚Moses‘, die Verschwörung im ‚Wilhelm Tell‘ und in anderer Art an ‚Quando corpus morietur‘ denke.“

Rossini: „Sie erwähnen da allerdings glückliche Viertelstunden meines Schaffens. Aber, was ist alles das gegen das Werk eines Mozart, eines Haydn? Ich kann Ihnen nicht sagen, wie sehr ich bei diesen Meistern jene geschmeidige Technik, jene natürliche, sichere Schreibart bewundere. Ich habe sie immer darum beneidet, aber all dies muß man auf den Schulbänken lernen, und außerdem muß man noch ein Mozart sein, um daraus Nutzen ziehen zu können. — Was Bach betrifft, um noch weiter von deutschen Meistern zu reden, so ist er ein geradezu erdrückendes Genie. Wenn Beethoven ein Wunder der Menschheit ist, so ist Bach ein Gotteswunder! Ich bin auf die große Gesamtausgabe seiner Werke subskribiert. Hier, Sie sehen gerade auf meinem Tisch den letzten erschienenen Band. Soll ich Ihnen bekennen, daß der Tag, an dem ein neuer Band ankommt, selbst für mich noch ein Tag unvergleichlicher Freude ist? Wie sehr wünschte ich, bevor ich sterbe, noch eine vollständige Aufführung seiner großen Passion zu hören! Aber hier, bei den Franzosen, darf man an so etwas nicht denken . . .“

Wagner: „Es war Mendelssohn, der in Deutschland zuerst die Passion in einer meisterhaften Aufführung wiederbelebte, die er selbst in Berlin dirigierte.“ [1])

Rossini: „Mendelssohn! Oh, welche sympathische Natur! Ich erinnere mich mit Vergnügen schöner Stunden, die ich in seiner Gesellschaft in Frankfurt im Jahre 1836 verlebte. Ich befand mich dort gelegentlich einer Hochzeit im Hause Rothschild, zu der ich (ich wohnte damals in Paris) geladen war. Durch Ferdinand Hiller [2]) machte ich die Bekanntschaft von Mendelssohn. Wie war ich entzückt, ihn auf dem Klavier unter anderem einige seiner köstlichen Lieder ohne Worte spielen zu hören. Dann spielte er mir Weber. Ich bat ihn darauf um Bach, viel Bach. Hiller hatte mir vorher gesagt, daß niemand besser Bach spiele als Mendelssohn. Im ersten Augenblick war Mendelssohn sehr erstaunt über meine Bitte. ‚Wie,‘ sagte er, ‚Sie als Italiener lieben derart die deutsche Musik?‘ ‚Ich liebe nur diese,‘ erwiderte ich und fügte, etwas sehr keck, hinzu: ‚Auf die italienische Musik pfeife ich!‘ Er betrachtete mich verdutzt, spielte aber dann doch wundervoll und mit seltener Bereitwilligkeit mehrere Fugen und andere Stücke des großen Bach. Ich erfuhr nachher von Hiller, daß Men-

[1]) Am 11. März 1829, hundert Jahre nach der am 15. April 1729 stattgehabten Uraufführung, nach der das Werk bald verschollen war.

[2]) Vgl. Wagners „Bemerkung über eine angebliche Äußerung Rossini's“ (vom Jahre 1855) in „Entwürfe, Gedanken, Fragmente“, Leipzig 1885, S. 79f., neuerdings auch Gesammelte Schriften XII, S. 311, wo Wagner gegen einen von Hiller überlieferten Ausspruch Rossini's polemisiert.

delssohn ihm meine Grille erzählte und ihn fragte: ‚Ist dieser Rossini wirklich ernst zu nehmen? Jedenfalls ist er ein sehr merkwürdiger Kauz [un très drôle de corps].'"

Wagner (herzlich lachend): „Ich begreife das Erstaunen Mendelssohns. Aber darf ich Sie fragen, wie Ihr Besuch bei Beethoven endigte?"

Rossini: „Oh, er war selbstverständlich kurz, da die ganze Hälfte der Unterhaltung schriftlich geführt werden mußte. Ich drückte ihm meine hohe Bewunderung seines Genies aus, meine volle Dankbarkeit dafür, daß er mir erlaubt hatte, sie ihm persönlich auszusprechen. Er antwortete mir mit einem tiefen Seufzer und einzig mit den Worten: ‚Oh, un infelice!' (Ach, ich bin nur ein Unglücklicher!)

Nach einer kleinen Weile fragte er mich einige Einzelheiten über die italienischen Theater, über die bekanntesten Sänger, ob man oft die Opern Mozarts dort gebe, ob ich von der italienischen Operntruppe in Wien befriedigt sei?

Dann, indem er mir eine gute Aufführung und Erfolg für ‚Zelmira' wünschte, begleitete er uns bis an die Türe und sagte mir nochmals: ‚Vor allem, machen Sie viel Musik in der Art des Barbier!'

Als ich diese elende Treppe hinunterstieg, empfand ich von dem Besuch bei dem großen Mann einen so unendlich peinlichen Eindruck — wenn ich an diese Verlassenheit und Hilflosigkeit dachte —, daß ich meine Tränen nicht zurückhalten konnte. ‚Ach was,' sagte Carpani, ‚er will's ja nicht besser. Er ist ein griesgrämiger Menschenfeind und kann keine Freundschaft festhalten.'

Am selben Abend wohnte ich gerade einem Galadiner beim Fürsten Metternich bei. Noch ganz erschüttert von jenem Besuch, von diesem traurigen ‚un infelice', das mir im Ohr nachklang, konnte ich mich nicht, ich gestehe es, innerlich freimachen von einem Gefühl der Verwirrung, mich vergleichsweise mit so viel Rücksicht in dieser glänzenden Gesellschaft behandelt zu sehen; und so kam ich dazu, offen und ohne Zurückhaltung alles herauszusagen, was ich über die Haltung des Hofes und der Aristokratie gegenüber dem größten Genie des Zeitalters dachte, um das man sich so wenig kümmerte, und das man einem solchen Elend überließ. Man gab mir die gleiche Antwort, die ich schon von Carpani empfangen hatte. Ich fragte, ob aber doch nicht der Zustand von Taubheit bei Beethoven des größten Mitleids würdig, und ob es nicht wahrhaft edler sei, über die ihm vorgeworfenen Schwächen hinwegzusehen, als daß man darin Gründe suche, ihm die Hilfe zu verweigern? Ich fügte hinzu, es sei mittels einer mäßigen Subskription, der alle reichen Familien beiträten, doch so leicht, ihm eine genügende Rente zu sichern, um ihn zeit seines Lebens vor jeder Not zu schützen. Aber dieser Vorschlag fand bei keinem der Anwesenden Beifall.

Nach dem Essen begann ein Empfang, der die bedeutendsten Namen

der Wiener Gesellschaft in den Metternichschen Salons vereinigte. Es gab auch ein Konzert. Auf dem Programm stand ein neues, gerade erschienenes Werk von Beethoven. ... immer Er, überall Er, wie man von Napoleon sagt. — Das neue Meisterwerk wurde mit Andacht angehört und hatte einen glänzenden Erfolg. Während ich es mitten unter diesen hervorragenden Weltleuten hörte, sagte ich mir traurig, daß in diesem Augenblick der große Mann vielleicht in seinem einsamen Kämmerchen ein Werk von hoher Inspiration vollende, das bestimmt sei, gleich den vorangehenden, in Schönheiten von höchstem Rang gerade jene glänzende Aristokratie einzuführen, die sich nicht im mindesten um das Elend des Mannes kümmerte, der ihr diese Schönheit schuf.

Obwohl es mir nicht geglückt war, eine jährliche Rente für Beethoven durchzusetzen, verlor ich doch den Mut nicht. Ich wollte versuchen, ein Kapital aufzubringen, um ihm ein Wohnhaus zu kaufen. Es gelang mir, einige Subskriptionsversprechungen zu erhalten; aber die Gesamtsumme, der ich meinen Anteil zufügte, war doch immer noch sehr mäßig. Ich mußte also auch diesen zweiten Plan fallen lassen. Man antwortete mir allgemein: ‚Sie kennen ihn zu wenig. Kaum würde Beethoven ein Haus besitzen, so würde er es schon am nächsten Tag wieder verkaufen. Er wird sich niemals zu einer festen Wohnung bequemen, denn er hat das Bedürfnis, alle sechs Monate seine Wohnung und alle sechs Wochen seine Bedienung zu wechseln.‘ War das ein Abweisungsantrag?[1])

---

[1]) „Était-ce une fin de non-recevoir?“ Schwer zu übersetzender Ausdruck aus dem Gerichtswesen. Rossini meint, durch diese Argumentation habe man ihn mit seinen Plänen abweisen wollen.

Schluß folgt

ZUR FRAGE DER AUFFÜHRUNG ALTER MUSIK

VON DR. ERNST NEUFELDT-DRESDEN

Über das so wichtige und schwierige Problem, wie die Werke älterer Tonmeister, alles was etwa vor 1750 entstanden ist, von uns heute aufgeführt werden sollen, dürfen, müssen, über diese Frage, die sich jedem unweigerlich aufdrängt, der sich irgendwie mit alter Musik auseinandersetzen will, ist in den beteiligten Musiker- und Gelehrtenkreisen schon unendlich viel debattiert und gekämpft worden, oft mit unschönen Mitteln und unter häßlichen persönlichen Angriffen. Der Mißverständnisse, des Aneinandervorbeiredens war kein Ende. Da berührt es denn überaus sympathisch, einmal einer Stimme zu begegnen, die ruhig und klar ein vorläufiges Fazit zu ziehen versucht. Dr. Rudolf Cahn-Speyer in Charlottenburg hat im 4. Heft des laufenden Jahrgangs dieser Zeitschrift[1]) den Versuch dieses Resümees unternommen. Er sucht eine Mittelstellung einzunehmen zwischen dem praktischen Musiker, der — unberechtigterweise — jeden Einspruch des Fachgelehrten als Schulmeisterei, als Verkürzung seiner künstlerischen Freiheit zurückweist, und diesem Wissenschaftler selbst, der, ebenso einseitig, die Souveränität seiner Forschungsresultate stabiliert und über seinem philologischen Gesichtspunkt gar zu leicht die lebendig tönende Kunst vergißt. Als Schiedsrichter in diesem Zwiespalt der Meinungen nun glaubt Dr. Cahn-Speyer das Publikum anrufen zu müssen. Er wendet sich wie Wagners Hans Sachs ans Volk und kommt zu dem Schluß: Die alten Werke enthielten für ein modernes Publikum schon so viel des Fremdartigen, daß eine musikhistorische Bildung dazu gehöre, sich in Epochen einzufühlen, denen „der lebendige Zusammenhang mit der Gegenwart fehle“. Aus dieser Erwägung heraus spricht er der ziemlich weitgehenden Modernisierung alter Partituren das Wort.

In diesem Gedankengang, der alles übrige dann bedingt, erscheint mir mancherlei anfechtbar.

Zunächst eines: Kunstwerke, denen der lebendige Zusammenhang mit der Gegenwart fehlt, sind tot. Wir haben kein Organ, aufzunehmen, was keine Beziehungen mehr zu uns hat. Nun geht ja allerdings ein Teil eines jeden Kunstwerkes unwiederbringlich verloren, sobald es historisch zu werden beginnt: eben alles, was nur zeitlich bedingt und daher vergänglich an ihm war. Wir können heute nicht mehr jedes Wort in Shakespeare's Dichtungen genießen, haben nicht mehr für alle die spitzfindigen Wortwitze, die Silbenstechereien in seinen Komödien das Organ. Und ebenso ist uns selbstverständlich nicht jeder Takt alter Musik, und stamme sie auch von einem Bach, lebendig. Aber was vergangene Kunst-

[1]) 2. Novemberheft 1911, S. 204ff. Red.

epochen groß macht, ist eben der starke Prozentsatz des Unvergänglichen, das sie hervorgebracht haben. Über alles Trennende einzelner Epochen, über die mancherlei starken Verschiedenheiten im Denken und Fühlen der Zeiten hinweg spüren wir in großen Kunstwerken immer wieder das Gemeinsame, das schließlich die künstlerisch empfindenden Menschen aller Zeiten vereint. Wer sich gewöhnt, ein wenig tiefer zu schauen, wird nicht so sehr das Fremdartige der äußeren Form empfinden als vielmehr immer wieder erstaunt und ergriffen sein angesichts der Allgemeingültigkeit, des Unvergänglichen, Ewigen im Empfinden der Menschheit.

Dr. Cahn-Speyer glaubt in bezug auf das „moderne Publikum", dem er die Schönheiten der alten Meister erschließen will, gerade dieses Trennende stark betonen zu müssen. Es ist charakteristisch, daß die Worte „ungewohnt", „fremdartig" in seinen Ausführungen immer wieder auftauchen. Alles, was dem „modernen Empfinden" nicht als sofort zugänglich erscheint, wird als störend betrachtet und soll nach Kräften ausgeschaltet werden. An der musikalischen Faktur der Werke könne nichts geändert werden. (Man hört das „leider" zwischen den Zeilen.) So möge denn wenigstens an Dingen, die schließlich als „Äußerlichkeiten" zu betrachten sind, nämlich an der Instrumentation, durch Modernisierung das irgend Mögliche in jener Richtung getan werden.

Man braucht nun nicht zu den Unerbittlichen zu gehören, die ob solcher Forderung Räuber und Mörder schreien. Kompromisse sind notwendig, das läßt sich nicht übersehen. Und es hat schlechterdings keinen Sinn, Dinge beizubehalten, nur weil sie historisch beglaubigt sind. Es darf uns selbstverständlich nicht gleichgültig sein, wie jene alte Musik in ihrer Zeit geklungen hat. Insofern nämlich, als uns der streng wissenschaftliche Standpunkt jederzeit als Kontrolle dienen muß, wie weit wir uns von der Ausführung der alten Zeit entfernen. Historische Konzerte, wie sie etwa die Bachgesellschaft anstrebt, in denen nach Möglichkeit die Bedingungen früherer Zeiten wiederhergestellt werden, sind daher dauernd notwendig. Sie können für den Fachmann außerordentlich lehr- und genußreich sein. Die große Mehrheit der Musik Genießenden braucht sie darum nicht unbedingt zu berühren. Und noch weniger darf nun in starrem Dogmatismus diese streng historische Auffassung als Norm, als allein seligmachende Satzung stabiliert und der Allgemeinheit aufgedrungen werden. Dieser Fehler ist sicherlich vielfach begangen worden, und in seiner Abwehr stimmt Dr. Cahn-Speyers Auffassung mit dem, was hier ausgeführt werden soll, prinzipiell überein. Die Abweichungen liegen im Graduellen.

Dr. Cahn-Speyer glaubt wahrscheinlich, gegenüber dem Konservatismus der strengen Musikwissenschaftler einen freiheitlich modernen Standpunkt zu vertreten. In Wirklichkeit scheint mir in seiner Auffassung der Dinge ein ebenso stark konservatives oder vielmehr reaktionäres Element zu

stecken als in der der unerbittlichen Historiker. Aus seinen Worten spricht die Scheu, vom Hörer energische Mitarbeit zu verlangen. Ohne eine solche Mitarbeit aber ist überhaupt kein Kunstwerk möglich, sei es nun historisch oder modern. An sich ist jedes Kunstwerk, sei es ein Bild oder eine Dichtung in Sprache oder Musik, überhaupt erst vorhanden, sobald jemand da ist, der darauf irgendwie reagiert, der von ihm zu seelischer Mitarbeit veranlaßt oder gezwungen wird. Und verlangt ein Moderner, etwa Reger oder auch schon Bruckner oder Brahms, weniger von diesem „Mitmachen" des Hörers als irgendein Alter? Ich glaube kaum. Ich glaube auch nicht, daß unser Publikum heute auf moderne Werke erheblich besser eingestellt ist als auf historische. Nach allen Erfahrungen scheint eher das Gegenteil der Fall zu sein. Auch daß, wie Dr. Cahn-Speyer meint, das große Publikum heute nicht nach alter Musik verlange, widerspricht vielen Erfahrungen. Man beobachte den Andrang etwa bei Aufführungen der Matthäuspassion in allen großen Städten, man beobachte, wie der Wille und das Verständnis für Bach, auch für die zunächst ferner liegenden Werke, die Kantaten, die h-moll Messe, überall im Wachsen ist. Und von Bach aus geht die Erschließung der unsagbar köstlichen Schätze alter Musik weiter, zu Schütz, zu den alten Meistern des 17., des 16. Jahrhunderts. In Dresden, wo der Kreuzchor, in Leipzig, wo die Thomaner seit Jahrzehnten still und unablässig in dieser Richtung gearbeitet haben, kann man schon sehr greifbare Resultate verspüren.

Gesetzt aber, wir arbeiteten wirklich nur für die kleine Gemeinde der wahrhaft Empfänglichen — und die Zahl derer, die Kunstwerke wirklich zu erschöpfen vermögen, mag wohl für alle Künste und alle Epochen relativ klein sein —, ist nicht auch dies ein erstrebenswertes Ziel? Geht nicht unser moderner Kunstsozialismus, der auch dem Gleichgültigen, ja Widerstrebenden die Segnungen der Kunst sozusagen mit sanfter Gewalt aufdrängen will, weit über sein Ziel, über seine Befugnisse hinaus? Einem jeden, der guten Willens ist, der mitarbeiten will, die Quellen zugänglich machen, ihm den Zutritt ins Allerheiligste erleichtern, das ist alles, was hier getan werden kann und — darf.

Das will auch der Verfasser jenes Aufsatzes. Aber die Art, wie er es will, erinnert fast an jenen, der einen Giotto oder Lukas Cranach übermalen wollte, weil ihre Malart, ihre Farben, ihre primitiven Begriffe von Perspektive „unserm modernen Empfinden" nicht mehr entsprächen. Es bleibt zu fragen, ob die scheinbare Primitivität der Instrumentation alter Meister nicht gerade einen großen Reiz ausmache, der durch Änderungen zerstört würde, oder, wenn auch das nicht, ob sie zum mindesten nicht zum Gesamteindruck des Kunstwerkes gehöre. Ob dem Werke seine Ganzheit, die Totalität genommen werde, wenn man ihm selbst zugestandene Schwächen nähme, Ob nicht die Vorzüge und die etwaigen Fehler untrennbar ver-

knüpft seien. Es ist zuzugeben, daß die Dinge in den Zeitkünsten, im Drama, in der Musik anders und wesentlich komplizierter liegen als in der bildenden Kunst. Hier tritt zwischen den Gebenden und den Nehmenden, zwischen Künstler und Publikum der Vermittler, der Interpret und übernimmt einen wesentlichen Anteil an der Formung des lebendigen Kunstwerks. Jene Vergleiche mit der Malerei hinken daher wie alle Vergleiche. Eben deswegen kann es sich auch nur um graduelle Unterschiede auf dem notwendigen Wege des Kompromisses handeln.

Dr. Cahn-Speyer meint, daß die alten Werke den „Eindruck der Farblosigkeit" machen, weil „auf die Instrumentierung auch nicht annähernd der Wert gelegt" wurde wie heute. Ich bin bei Aufführungen Bachscher Werke von der Fülle eigenartiger, von uns heute garnicht mehr gekannter Farben noch jedesmal überrascht, ja überwältigt worden. Wo gibt es in der modernen Musik, die sich auf ihr Instrumentierenkönnen wahrhaftig viel einbilden kann, eine wundersamere Farbenmischung als etwa im Baßrezitativ der Johannespassion: „Betrachte mein Seel'"? Und dabei wird wohl fast nie diese Stelle ausgeführt, wie sie vorgeschrieben ist, sondern die wunderbar poetischen Klänge der Baßlaute, die unirdisch, geisterhaft einherschweben müßten, werden durch Harfe oder Cellopizzikato ersetzt. Und zeugt die Gewohnheit der konzertierenden Soloinstrumente, der Sologeigen, Flöten, Oboi d'amore und da caccia nicht von einem enormen Sinn für Farbigkeit? Freilich sind es andere Farben und andere Farbbehandlung als wir es heute gewohnt sind. Aber hat nicht auch heute die Orchesterbehandlung eines Brahms mit seinem an Feuerbach gemahnenden zarten Silbergrau des Kolorits volle Berechtigung neben dem Corinthschem Farbenrausch eines Strauß und all der anderen? Wird die Farbigkeit eines Veronese, eines Grünewald ungültig, weil seitdem Goya und Delacroix und Manet gemalt haben?

Auch die chorische Verwendung der Holzbläser kann ich nicht nur für einen Notbehelf halten. Gerade nach dieser Richtung haben die Versuche ausgezeichnete Resultate geliefert. Die Bläser gehen ja keineswegs ständig mit dem Geigenchor, so daß ihre Farbe, weil ständig benutzt, unwirksam würde, sondern gewöhnlich doch nur im Ripieno, im Tutti, das in Arien, Konzerten usw. doch regelmäßig durch die Solostellen abgelöst wird. Gerade dieser Wechsel von Chor und Einzelstimme bildet einen Hauptreiz alter Musik. Allerdings ist hier der Ort, wo bald durch Verstärkung, bald durch ein Abschwächen viel geholfen werden kann, nicht aber dadurch, daß etwa neue Instrumente, wohl gar Klarinetten, eingezogen werden. Daß Mozart und seine Zeit so oder ähnlich verfuhr, beweist für uns Heutige doch nichts mehr, ebensowenig wie es für uns maßgebend sein kann, wie das Zeitalter des Barock oder des Rokoko die Antike auffaßte. Ein Musterbeispiel für gute und vorsichtige Retouche sind hier die

mehrfach besetzten Pickelflöten im „Kreuzige“ der Matthäuspassion, die eine ganz wunderbar suggestive Wirkung hervorbringen. Es würde prinzipiell eine Verarmung des Orchesterklanges altklassischer Werke bedeuten, wenn man auf chorisch besetzte Holzbläser verzichten wollte. Die Schwierigkeit der Beschaffung einer größeren Anzahl von Bläsern ist nicht sehr schwer zu nehmen in unserm von guten (und minder guten) Militärorchestern überfluteten Deutschland.

Bliebe die leidige vielumstrittene Frage des Cembalo und der Aussetzung des Continuo. Alles, was darüber geschrieben worden ist, leidet an dem Mangel, daß man den Begriff Cembalo stets doppelt gefaßt hat und diese beiden Bedeutungen beliebig durcheinander wirft. Bald versteht man unter Cembalo das wirkliche alte Instrument oder dessen mehr oder weniger getreue Nachbildungen, bald den Continuopart, der auf einem modernen Instrument, einem Flügel, oder wenn Platzmangel oder Kosten mitsprechen, auf einem Pianino ausgeführt wird. Häufig findet man auf Programmen hochtönend die Bezeichnung Cembalo und in Wirklichkeit dann ein modernes Instrument. Daß das Pianino nur ein Notbehelf ist und für eine wirkliche Lösung kaum in Frage kommt, braucht nicht erst erörtert zu werden. Aber auch der moderne Flügel mutet als Continuo-Instrument immer wieder wie ein sonderbarer und stilloser Anachronismus an. Von ihm gilt, was Dr. Cahn-Speyer, wie mir scheint höchst unzutreffend, vom alten Cembalo sagt: daß sein Ton nicht mit dem Orchester verschmilzt, daß er entweder überflüssig oder störend ist. Dagegen habe ich noch immer gefunden, daß das wirkliche Cembalo sich dank seines lautenartigen Tones ähnlich wie das Zimbal der Zigeuner ganz prächtig mit den Streichern vereinigt, daß es im Klang der Geigen aufgeht und ihm dabei etwas glanzvoll Rauschendes gibt. Es ganz durch Orgel zu ersetzen, halte ich deswegen für unrichtig, weil dadurch eine neuartige charakteristische Klangfarbe verloren geht. Die Orgel hat neben, nicht anstatt des Cembalos, ihren wichtigen Platz als Continuo-Instrument an allen Stellen großer Kraftentfaltung, also vor allem in den Chören und auch sonst wohl dort, wo auch die Ripienstimmen der chorischen Holzbläser eintreten. Gerade der Wechsel von großer orchestraler Machtwirkung in Chören und mehr kammermusikmäßiger Behandlung der Arien, mit Cembalo, einzelner Singstimme und ein oder zwei konzertierenden Soloinstrumenten gibt Abwechselung, Farbe, Relief. Bis jetzt ist ja das alte Cembalo in solchen Fällen noch herzlich selten angewendet worden. Es sollte dafür gesorgt werden, daß solche Instrumente noch viel häufiger neu gebaut und dadurch billiger würden. Wenn sie dabei ausgiebiger, klangkräftiger als die alten Instrumente werden, so ist das nur angenehm, vorausgesetzt natürlich, daß mit moderner Technik die alte Eigenart des Klanges getreu reproduziert wird.

Die Frage, ob alte Klavierstücke auf dem alten oder dem modernen Instrument ausgeführt werden sollen, ist am besten so zu beantworten: Man soll beides tun. Beides ist berechtigt, beides läßt sich historisch und musikalisch vertreten. Und da bisher der moderne Flügel noch immer weitaus das Übergewicht hat, so ist es heute das Richtige, das Cembalo gegen ihn in Schutz zu nehmen. Wenn wir längere Zeit hindurch eine große Anzahl verschiedenartiger Werke auf beide Arten gehört haben, dann werden wir von selbst zur Entscheidung kommen, welche Komponisten und welche ihrer Klavierwerke mehr für das eine, welche mehr für das andere Instrument geeignet erscheinen. Die alten Franzosen, Couperin, Rameau, alle, die von der Laute herkommen, finden auf dem Cembalo sicherlich erst ihre volle Wirkung. Vieles von Mozart, vor allem seine Kleinkunst, seine Sonaten, auch die mit Violine, für die mir der moderne Flügel immer viel zu massig, zu dick im Ton erschienen ist, wird durch das Cembalo erst ein neues eigenartiges Gesicht erhalten. Bei Bach stehen beide Instrumente gleichberechtigt nebeneinander. Selbst das Wohltemperierte Klavier sollte nicht ausschließlich dem modernen Flügel vorbehalten bleiben, solange nicht eingehende, dauernd fortgesetzte Versuche in der anderen Richtung unternommen sind.

All das sind noch Fragen, Probleme. Wir sind noch glücklich weit von endgültigen Lösungen. Und es erscheint fraglich, ob solche Endgültigkeit möglich oder auch nur wünschenswert ist. Denn hier sprechen Momente persönlichen Geschmacks mit, für die es eine oberste Instanz nicht gibt. Daher heißt es immer wieder, alle Möglichkeiten durchzuproben und nicht unduldsam das Ohr zu verschließen, sobald eine andere als die eigene Meinung zu Wort kommt. Auf die Praxis, auf die Erfahrung des Ohres kommt schließlich alles an. Und so hat jede Lösung, insofern sie nur irgendwie eine Lösung ist, ihre Berechtigung. Wenn Dr. Cahn-Speyers Vorschläge, was ich nicht glauben kann, in der Praxis erwiesen, daß große Vorteile mit kleinen Verlusten erkauft würden, so wäre ich der erste, der ihnen beistimmte, ohne mich aber darum anderen Wegen zu verschließen.

In Summa: Macht die Ohren und die Herzen weit, hört mit der Seele und vergeßt nicht, daß es der Geist ist, der da lebendig macht. Ein Dirigent, der tief im Innersten die Dinge fühlt, die er wiedergibt und damit sich einen eigenen Stil schafft, ist, auch wenn seine Interpretation historisch anfechtbar sein sollte, immer zehnmal besser, als der trockene aber „korrekte“ Taktschläger. Und jener hat dann auch das „Richtigere“, soweit es ein richtig oder falsch in der Kunst überhaupt geben kann.

NOCH EIN BEITRAG ZUR FRAGE DER TEXTVARIANTEN IN RICHARD WAGNERS BÜHNENDICHTUNGEN[1]

VON EJNAR FORCHHAMMER-Frankfurt a. M.

Es gibt zwei Arten von Forschung: die theologische und die wissenschaftliche. Bei der ersten — der Methode der älteren theologischen Schule — wird das Resultat von vornherein als feststehend und unerschütterlich betrachtet, und alle Intelligenz, aller Scharfsinn, alles Kombinationsvermögen, alle Phantasie dienen nur dazu, die Tatsachen so zu biegen und zu drehen, auszulegen und zu deuten, daß sie mit diesem feststehenden Endresultat in Einklang gebracht werden. Die wissenschaftliche Forschung dagegen geht von dem Grundsatz aus: „Ich weiß nur, daß ich nichts weiß". Ohne Vorurteil baut man Tatsache auf Tatsache, Beobachtung auf Beobachtung, Beweisstück auf Beweisstück und kommt auf diese Weise zu einem Endresultat, das womöglich ganz verschieden von dem ist, das man ursprünglich erwartete.

Die textkritische Methode des Herrn Emil Liepe ist typisch theologisch. Es fällt ihm nicht einen Augenblick ein, die Tatsachen selber sprechen zu lassen, und aus dieser Sprache unparteiisch und objektiv herauszuhören, ob die Wagnerschen Partituren fehlerfrei sind oder nicht. Für ihn ist es von vornherein eine unerschütterliche Wahrheit, daß es in diesen Partituren überhaupt keine Fehler gibt, und von diesem Gesichtspunkt aus werden dann alle in Betracht kommenden Tatsachen gesehen und so lange gedreht und gedeutet und ausgelegt, bis sie ganz wunderbar in das System hineinpassen.

Charakteristisch ist in dieser Beziehung Liepes Behandlung der zwei von mir schon vor Jahren besprochenen Fehler in der „Tristan"-Partitur. Ebenso wie ich hatte Liepe nur die kleine Partitur zur Hand genommen, die die Form: „So starben wir" wie in der Dichtung enthält; er nahm deshalb — wie ich — an, daß diese Form — in der Partitur wie in der Dichtung — von Wagner selbst herrühre, und fühlte sich deshalb verpflichtet, sie als unbedingt richtig aufzufassen. In einem Briefe an mich hat er denn auch das „starben" mit aller Energie verteidigt und seinen eigenen Ausführungen so starke Überzeugungskraft zugetraut, daß er sie mit folgenden Worten beschließt: „so wird Ihnen, als intelligentem Denker, alles klar werden!" Später hat er sich dann aber davon überzeugt — was ich inzwischen auch getan habe —, daß die ursprüngliche, große, bei den Bühnenaufführungen gebräuchliche Partitur genau die von mir

[1]) Vgl. dazu die Aufsätze im 1. Novemberheft 1911 und im 2. Januarheft 1912 der „Musik". Red.

verlangte und als einzig richtig erklärte Form „stürben" enthält, — und sofort hat er seine eigenen überzeugenden Ausführungen vergessen und schwört auf diese Form.

Wenn Liepe seinen Ausführungen die Worte voranschickt: „Hier muß ich nun leider seine Illusion gründlich zerstören", befindet er sich in einem Irrtum. Meine „Illusion", daß Wagner sich beim Eintragen des Textes in die Partitur wiederholt geirrt hat, hat er absolut nicht zerstört. Es ist mir übrigens niemals in erster Linie darum zu tun gewesen, Fehler bei Wagner aufzustöbern, sondern vielmehr darum, Wagners Absichten und Gedanken herauszufinden. Daß der Meister sich in diesem speziellen Fall im Buchtext geirrt hat, wird nun wohl selbst Liepe nicht leugnen; mir ist es aber selbstverständlich nur angenehm zu wissen, daß er bei der Komposition den Fehler selbst entdeckt und verbessert hat.

A propos Fehler verstehe ich nicht, wie Liepe dazu kommt, von mir zu behaupten, daß ich „bei Wagner wirkliche textliche Fehler aufstöbere, also nicht Schreib- oder Gedächtnisschnitzer, sondern richtige Fehler". Ich dächte, ich hätte im Gegenteil mit größter Deutlichkeit hervorgehoben, daß es sich nach meiner Ansicht nur um Schreib- und Druckfehler handle. Zu diesen zähle ich auch den für jeden Unbefangenen sonnenklaren und unleugbaren Fehler in Brangänes Worten:

Blaue Streifen
stiegen in Westen auf.

Die Art und Weise, wie Liepe hier „beweist", daß Westen und nicht Osten richtig ist, ist so merkwürdig, daß sie verdient, etwas tiefer gehängt zu werden.

Jeder Mensch weiß doch, daß alles, was sehr, sehr weit entfernt ist, durch die dazwischenliegende Luftschicht blau gefärbt wird. Wer aber eine längere Seereise über offenes Meer gemacht hat, weiß, daß das Land nicht allein — selbstverständlich — blau im Horizont aufsteigt, sondern auch in der Regel nicht wie ein sondern wie mehrere blaue Streifen nebeneinander sichtbar wird, indem die höher gelegenen Teile zuerst erscheinen, ehe noch das flachere Land dazwischen aus dem Meer aufgetaucht ist. Daß Wagner selbst — was in diesem Falle einzig maßgebend ist — sich das auftauchende Land blau vorstellt, geht zur Evidenz aus Tristans Worten hervor:

Wo dort die grünen Fluren
dem Blick noch blau sich färben ...

Nach Brangänens Worten ist so viel Zeit verstrichen, daß zwischen den blauen Streifen der höher gelegenen Partieen nun auch die tiefer liegenden „grünen Fluren" — natürlich ebenfalls blau gefärbt — sichtbar geworden sind.

Der vernichtende Schlag, den Liepe gegen die alte Auffassung der „blauen Streifen" geführt zu haben glaubt, ist ihm gänzlich mißglückt;

seine Erklärung steht aber auch in direktem Widerspruch mit dem Sinn der Situation. Isolde fragt: „Wo sind wir?," und bis jetzt hat alle Welt geglaubt, daß Brangäne ganz einfach darauf antwortet: „Wir sind so weit, daß das Land eben im Horizont sichtbar geworden ist; da die See ruhig ist und das Schiff sanft und schnell segelt, müssen wir bei den günstigen Windverhältnissen, die jetzt herrschen, noch vor Abend am Ziel sein." Liepe aber läßt Brangäne auf Isoldens Frage „Wo sind wir?" antworten: „Das Wetter hat sich aufgehellt, wir werden am Schluß ruhige Fahrt haben!" Meint Liepe wirklich, daß das eine Antwort auf die gestellte Frage ist, und wie bringt er den Sturm, der „vielleicht kurz vorher wirklich getobt hat" in Einklang mit Brangänens Worten:

sanft und schnell
segelt das Schiff...?

Weiß er nicht, daß, wenn kurz vorher ein Sturm getobt hat, die See noch wild bewegt sein muß, und daß von einem sanften Segeln keine Rede sein kann?

Nein, bei vorurteilsfreien Menschen kann kein Zweifel darüber herrschen, daß das „Westen" einfach ein Schreibfehler von Wagner oder seinen Kopisten ist, und daß dieser Fehler aus Versehen in die Partitur hinübergeschleppt wurde.

Wenn es gilt, alle Wagnerschen Textvarianten als beabsichtigte Verbesserungen hinzustellen, muß man den Endreim als etwas ganz Nebensächliches betrachten; denn bei sehr vielen Änderungen sind gerade die Endreime beseitigt worden. Liepe stellt sich denn auch konsequenterweise auf diesen Standpunkt, ja er schreckt nicht einmal vor der Behauptung zurück: „Der Reim ist eine mehr oder minder äußerliche Spielerei. Für die Musik bedeutet er nichts, rein gar nichts; ob er da ist oder nicht, ist völlig belanglos." Nur blinder Fanatismus vermag einen so tüchtigen Musiker wie Liepe auf einen so gewagten Standpunkt zu bringen. Aus der klassischen Liederliteratur könnte ich Hunderte von Stellen anführen, die diese Behauptung Lügen strafen würden. Glaubt Liepe z. B., daß in Goethe-Schuberts „Rastlose Liebe" die Stelle:



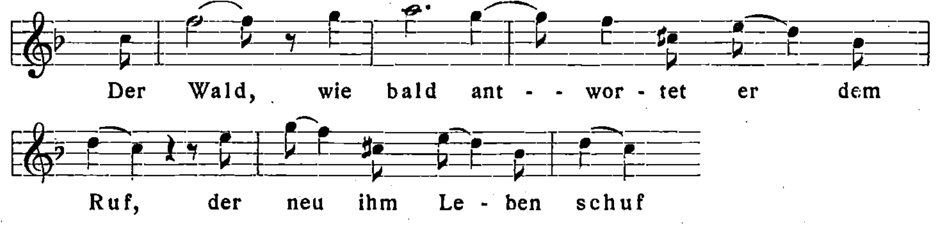
auch nur im entferntesten dieselbe musikalische Wirkung erzielen würde, wenn die Reime nicht da wären? Man versuche z. B. zu singen:



um sich davon zu überzeugen, wie ganz anders gerade die klangliche, also m u s i k a l i s c h e Wirkung ist, wie diese musikalische Wirkung durch den Reim erhöht wird. Oder sind die Reime in Tristans Abschied von Isolde vielleicht Spielerei:



Ist der Reim hier nicht vielmehr ein wundervolles musikalisches Ausdrucksmittel? Oder die Stelle aus den „Meistersingern", deren Anfangsreim ich öfters schon zitiert habe:



und die entsprechende Stelle der zweiten Strophe:



Will wirklich Liepe behaupten, daß diese Reime „musikalisch völlig belanglos“ sind? Und meint er also wirklich, daß es keine musikalische Verschlechterung ist, wenn man anstatt „mit Lust“ „wie bald“ setzt? Alle diese Beispiele habe ich aus tief tragischen oder poetisch erhabenen Situationen genommen, also wird es wohl nicht ganz richtig sein, wenn Liepe meint, Wagner habe nur zum Endreim gegriffen, um „eine erhöhte Charakteristik der engen, kleinbürgerlichen Verhältnisse zu gewinnen.“

In seinem Eifer erweist Liepe dem Meister einen schlechten Dienst, indem er die Endreime in seinen Werken als eine oberflächliche Spielerei bezeichnet. Wagner hat ganz genau gewußt, was er tat, wenn er sich der Reime — Stab- wie Endreime — bediente, er hat ganz genau gewußt, wie beide am richtigen Platze den Rhythmus verschärfen und die Klangwirkung erhöhen können. Scheidemantel hat deshalb vollkommen recht, wenn er — ganz wie ich es ja auch getan habe — die oft vorkommende Zerstörung von Reimen als „offenbare“ Fehler bezeichnet. —

Ich könnte selbstverständlich noch viele weitere Beispiele anführen und die Liepeschen Ausführungen auch von anderen Seiten angreifen; ich glaube aber die Methode Liepes genügend beleuchtet zu haben. Unser Kampf ist wieder einmal der uralte und ewig neue, nie aufhörende zwischen Buchstaben und Geist. Immer hat es Leute gegeben, die nicht nach dem Sinn der Dichtung und der Absicht des Dichters, sondern nach dem Worte fragen, sich daran klammern und ihm zuliebe Sinn und Absicht verkennen und verdrehen. Daß ein Künstler wie Liepe, der Kunstbegeisterung und Kunstverständnis mit Intelligenz vereinigt, sich mit solcher Entschiedenheit auf die unfruchtbare Seite des „Wortes“ stellt, ist für mich die betrübende Seite dieser Kampagne, die sonst manches Erfreuliche gezeitigt hat.

ERWIDERUNG

VON EMIL LIEPE-Berlin

Als ich kurz nach Veröffentlichung meines ersten Aufsatzes von der Redaktion der „Musik“ die Nachricht erhielt, Forchhammer habe zu demselben eine längere Zuschrift eingesandt, sprach ich ihm brieflich meine Freude und meinen Dank für sein Interesse aus, selbstverständlich ohne sein Manuskript zu kennen. Da mir zu gleicher Zeit sein mehrfach erwähnter älterer „Tristan“-Aufsatz zu Gesicht gekommen

war, machte ich ihn auf einige Irrtümer in demselben aufmerksam. Forchhammer sagte in diesem Aufsatz, er hielte in der berühmten Stelle des „Tristan“ (Akt II) die Lesart „so starben wir“ für direkt falsch, und zwar trotz Chamberlain's indikativischer Auslegung der Stelle hauptsächlich deswegen, weil dann Isoldes Wiederholung, die mit „so stürben wir“ beginnt, eine Abschwächung bedeuten würde, und das sei bei einem Meister der Steigerung, wie Richard Wagner, nicht möglich. Um ihm den Irrtum zu nehmen, „so starben wir“ sei direkt falsch, und vor allem, um ihn von dem Wahn zu befreien, man könne überhaupt bei Richard Wagner auf wirkliche Fehler stoßen, machte ich ihn darauf aufmerksam, daß in der Buchausgabe die Phrase der Isolde mit einem Fragezeichen schlösse, entgegen der kleinen Partitur, in der sie mit einem Ausrufungszeichen endigt. Wie in diese kleine Partitur überhaupt die Lesart „so starben wir“ hatte Eingang finden können, war mir damals allerdings ein Rätsel, dessen Lösung ich erst fand, als ich einige Wochen später erfuhr, der Text der kleinen, um 1905 erschienenen Partitur sei von Wolfgang Golther revidiert. Dieser hatte also die Lesart der Buchausgabe „so starben wir“ (statt „so stürben wir“) eingefügt, ohne dabei zu bedenken, daß in dem Falle dann aber auch die Phrase der Isolde, der Buchausgabe entsprechend, mit einem Fragezeichen schließen müsse. Durch letzteres wird nämlich die Wiederholung der Isolde in ein ganz anderes Licht gesetzt; es ist nun kein schwaches Nachsprechen mehr, sondern eine in seligem Entzücken hingehauchte, verwundert-scheue Frage, die natürlich keine Abschwächung, sondern eine erneute Steigerung bedeuten würde. Das herauszufinden, hielt ich allerdings Forchhammer für allein imstande und schloß deshalb mit Bezug auf dieses Fragezeichen mit den Worten: „. . . so wird Ihnen, als intelligentem Denker alles klar werden!“ Daß ich mich in der Erwartung geirrt habe, sehe ich heute leider ein und nehme daher diesen Ausdruck bereitwillig zurück. Wenn ich also damals quasi zum Verteidiger der „literarischen“ Lesart geworden bin, so geschah dies nur, um sie gegen den Vorwurf gänzlicher Sinnlosigkeit zu schützen. Daß Forchhammer das auch heute noch behauptet, ist bedauerlich. Vielleicht rührt es daher, daß er, als geborener Däne, doch nicht sprachliches Feingefühl genug für die deutsche Sprache besitzt, um zu erkennen, welch erneute, unerhört-schöne, poetische Gewalt gerade in dieser sprachlichen Inkorrektheit liegen würde, auf die der Meister bei der Komposition vielleicht deswegen verzichtete, um nicht die wirklich schon so wie so recht schwer zu erfassende Poesie der ganzen Szene hier noch einmal so wesentlich zu belasten. — Der Streit um die Stelle ist im übrigen so alt, wie das Werk selbst. Als um das Jahr 1881 herum der „Tristan“ erstmalig in Leipzig zur Aufführung kam, war das ganze Konservatorium in zwei Feldlager geteilt; die einen schwuren auf

„so stürben wir“, die Minderzahl auf „so starben wir“; (nachdem letztere genug Keile weg hatten, gaben sie es auf, sagten, „so stürben wir“, und sattelten um). Ich, als blutjunger stud. phil. et mus. mitten darunter, frisch vom Gymnasium weg, mit freiheits- und schönheitsdurstiger Seele. Und in uns hinein fiel nun dies Götterwerk und erhitzte unser Sinnen und Denken in einer Weise, wie es die Jüngeren von heute gar nicht zu ahnen vermögen. Jubelnd und heulend standen wir da oben im „Neuen Theater“ — unten die Reicher-Kindermann, die Klafsky, Schelper, Lederer, Wiegandt, Julius Lieban und am Dirigentenpult Anton Seidl. (Verwunderlicherweise sang übrigens Lederer als Tristan in allen neun Aufführungen konstant „so starben wir“). Und nun — nach rund 30 Jahren — kommt Forchhammer, verkündet der Welt: „Es heißt ‚so stürben wir‘, ich hab's gefunden“, und behauptet, ich hätte, um zu derselben Überzeugung zu gelangen, schnell in der großen Partitur nachgeschlagen! Wie kommt Forchhammer dazu, eine so unbesonnene Behauptung über mich auszusprechen? Über mich, der ich noch nie in meinem Leben eine große Partitur des „Tristan“ zu Gesicht bekommen habe, und der ich es gar nicht nötig gehabt hätte, sie nachzuschlagen, weil ich für meinen alten „Hans v. Bülow-Auszug“ die Hand ins Feuer lege und rückschließend sage, was in ihm steht, steht auch in der Partitur. Das ist auch ein Teil meiner Methode, wieder ein neuer, es ist die Methode des Vertrauens! Ist das auch — theologisch? — Nein, so gern ich mir das Lob verdient hätte, das Forchhammer mir damit spendet, daß er mir eine so auffallend gewandte Überzeugungstreue zutraut — in diesem Fall muß ich dankend ablehnen!

Bezüglich des Reims gebe ich zu, im Eifer etwas über das Ziel hinausgeschossen zu haben; zudem hat mir da die Redaktionsschere ein paar Sätze weggeschnitten, die Schroffes gemildert hätten. Auf jeden Fall meine ich, darf man dem Reim nicht solche Wichtigkeit zumessen, daß man etwa, auf ihm fußend, Rückänderungen da vornehmen dürfte, wo der Autor ihn absichtlich fallen ließ.

Nun die „blauen Streifen“! Forchhammer sagt: Die „blauen Streifen“ bedeuten Land, also kann es nicht „Westen“ heißen. Ergo: Richard Wagner hat einen Fehler gemacht. Ich sage: Es heißt im Text „Westen“, demzufolge kann mit den „blauen Streifen“ nicht Land gemeint sein; darum suche ich und finde endlich eine andere, plausible Erklärung dafür. Wer von uns beiden hat hier künstlerischer und pietätvoller gehandelt? Forchhammer, der Zerstörer, oder ich, der Erhalter?

Was Forchhammer über die blaue Farbe des Dunstes und die Mehrzahl der Streifen sagt, ist ja ganz schön, betrifft doch aber nur Nebensächliches. Die Hauptsache ist: Für die „blauen Streifen“ ist eine natürliche Erklärung gefunden, bei der Wagners Lesart „Westen“ beibehalten

werden kann. Wenn Forchhammer nicht einzusehen vermag, daß auf Isoldes Frage „wo sind wir?“ — die doch im Ernst gar keine richtige Frage ist, sondern nur ein im Sammeln und Zurechtfinden ihrer in weite Ferne entrückten Gedanken herausgestoßener Ausruf —, daß hierauf Brangäne ihr ganz mit Recht antwortet „das Wetter hat sich aufgehellt, und da der Sturm sich so weit gelegt hat, daß wir sanft und sicher segeln, so werden wir noch vor Abend Land erreichen“ —, so tut es mir recht leid. Übrigens, es braucht ja gar kein richtiger Sturm getobt zu haben, es genügt, daß der frische Wind das für die Irische See typische dunstige Gewölk zerteilt und blauen Himmel hat hervorlugen lassen.

Der Wahrheit zu Liebe muß ich hier leider konstatieren, daß Forchhammer auch in diesem Fall nicht der Urvater des Gedankens ist und damit bedenklich post festum kommt. „Schon lange vor Forchhammer“ — so schrieb mir vor ein paar Tagen Dr. Paul Marsop — „hat Moritz Wirth in einer Broschüre ‚König Marke‘ die ‚blauen Streifen im Westen‘ bemängelt.“ Das ist nun freilich besonderes Pech, aber — es läßt sich nichts dagegen tun.

Hiermit schließen wir die Diskussion über die Frage der Textvarianten in den Wagnerschen Bühnendichtungen. *Redaktion der „Musik“*

REVUE DER REVUEEN

Aus deutschen Musikzeitschriften

ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG (Berlin), 38. Jahrgang, No. 39 bis 51/52 (29. September bis 22. Dezember 1911). — No. 39. „Die Befreiung vom Gassenhauer.“ (Schluß.) Von Leopold Schmidl. „Wer ... einer musikalischen Erinnerung jederzeit nachgibt, kommt bald in die Gefahr, daß er von der Musik überhaupt nicht anders mehr als durch musikalische Zwangsgedanken beherrscht wird, und gerade der Gassenhauer ist es, der allein schon durch seine Popularität dem Ohre häufiger als jede andere Melodie zugeführt wird.“ — Die Nummer enthält ferner eine Berichtigung von Edgar Istel und eine Erwiderung von Paul Schwers in Sachen des Ausschlusses Dr. Istels aus dem Allgemeinen Deutschen Musikverein. — No. 40. „Wagneriana.“ Von Kurt Singer. (Schluß in No. 41.) „... Wir wollen vom Jahre 1913 an den Wagner-Frieden haben! Wir wollen es stets im Aug' und Sinn behalten, daß Richard Wagner zuerst und vor allem für uns ein Musiker, der Schöpfer von Musikdramen, der Vollender einer bei Gluck beginnenden Entwickelung ist ...“ Daneben müsse sich das Publikum aber auch in die Schriften und Briefe des Meisters vertiefen, „denn auch hier spricht Mensch zu Mensch, Seele zu Seele. Die Schriften Wagners sind die einzig berufenen Führer zum Verständnis seiner Kunst ...“ — „Musikalischer Unfug.“ Von Ludwig Misch. Über das „Pianoforatorium“[1]) von Walter Scheidemann „Im Garten zu Gethsemane, op. 15 (nach Beethoven).“ — „Überschätzte Leistungen.“ Eine zwanglose Plauderei von Hugo Rasch. Wendet sich gegen die neuerdings üblichen unsinnigen Sängergagen, die oft in gar keinem Verhältnis zu den tatsächlichen Leistungen stehen. — No. 41. „Moderne deutsche Geigenmacher.“ Von Eugen Honold. III: Louis und Wilhelm Otto in Düsseldorf. — No. 42. Liszt-Nummer. Bereits angezeigt in der Revue von XI. 5. — No. 43. „Der Dialog im Musikdrama.“ Von Karl Storck. (Fortsetzung in No. 44 und 45, Schluß in No. 46.) Äußerst anregende Ausführungen über das Problem des Verhältnisses von Dichtung und Musik in der Oper. Verfasser weist zum Schluß auf drei Werke hin, aus denen wir uns den Dialog gar nicht mehr hinwegdenken könnten: „Zauberflöte“, „Fidelio“ und „Freischütz“. Die letzten Ursachen für das heutige Darniederliegen der Oper beruhen nach dem Verfasser „nicht in musikalischer Ohnmacht der betreffenden Komponisten, sondern auf der mangelhaften Theatralität ihrer Erzeugnisse. Diese Theaterwirksamkeit aber hängt in gleichem Maße ab von der Wahl des Stoffes und der klugen Verwendung seiner musikalischen Einkleidung. Auch die scheinbar unantastbarsten Stilgesetze bleiben an und für sich Form. Form allein aber ist tot. Lebendig ist der Geist; für ihn gibt es kein anderes Gesetz, als wahrhaftig zu sein in der Art seines Ausdruckes. Ich glaube ..., daß für uns Deutsche gerade aus Gründen der Wahrhaftigkeit der Dialog für weite Gebiete der Oper unentbehrlich ist.“ — „Ferdinand von Hiller.“ Zu seinem 100. Geburtstag. Von Ernst Wolff. Feinsinnige Skizze des Künstlers und Schriftstellers. „... Ein rastloser, großer Geist wurde mit ihm zu Grabe getragen, und es wird Ferdinand Hiller als einer der bedeutendsten musikalischen Persönlichkeiten seines Jahrhunderts in der Geschichte der Tonkunst ein Ehren-

[1]) Dieses Machwerk ist seinerzeit auch der Redaktion der „Musik“ zur Besprechung übersandt worden. Es wurde von ihr ungesäumt dahin befördert, wohin es gehört: in den Papierkorb. Red.

platz für immer gesichert sein.“ — „Die Heidelberger Liszt-Zentenarfeier und Jubiläums-Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.“ Bericht von Paul Schwers (Fortsetzung in No. 44, Schluß in No. 45). — „Die Liszt-Zentenarfeier in Budapest.“ Von Otto Leßmann (Fortsetzung in No. 44, Schluß in No. 45). — „Die Liszt-Feier in Weimar.“ Von R. C. Mueller (Schluß in No. 44). — No. 44. „Freilicht-Oper. Von Heinrich Möller. „. . . Hoffen wir, daß diese Strömung bald in richtige Bahnen gelenkt wird, sonst müssen wir ihr ein schnelles Ende wünschen.“ — No. 45. „Zum 100. Geburtstag von Flemmings ‚Integer vitae‘“. Von R. Hennig. Der Verfasser steuert neues, unbekanntes Material zu Friedrich Ferdinand Flemmings berühmter Komposition der Horazischen Ode bei. — No. 46. „Jahrhundertfeier in Frankreich.“ Von Heinrich Möller. Verfasser führt aus, daß sich Frankreich, die dritte Heimat Franz Liszts, zu keiner besonderen Lisztfeier aufgeschwungen habe. Schuld daran trage vielleicht der Umstand, daß die offiziellen Institute durch die gleichzeitige Ambroise Thomasfeier in Anspruch genommen waren. Thomas gelte der heutigen französischen Musikergeneration übrigens als einer der größten Kunstschädlinge. „. . . Die Zeit hat erschreckend schnell diese falsche Größe gerichtet, und es ist nicht zuletzt der Einfluß Franz Liszts, der sie hinweggefegt hat. Und insofern kann auch dieses Jubiläum als eine lehrreiche Ergänzung zur Lisztfeier aufgefaßt werden.“ — „Die Begründung für den Ausschluß Dr. Istels durch die Generalversammlung des A. D. M. V. Authentische Darstellung nach den Akten.“ — No. 47. „Zur Frage der musikalischen Renaissance.“ Von Sándor Kovács. (Schluß in No. 48.) Verfasser versucht zur Klärung dieser Frage beizutragen, indem er die Gründe darlegt, „die einerseits dafür sprechen, daß die musikalische Renaissance gleichzeitig mit der Renaissance der bildenden Künste, also um 1300 anzusetzen ist, und anderseits beweisen, daß die Musik von 1600 nicht den Stempel der Renaissance, sondern einer ganz anderen geistigen Strömung [des Barocks] an sich trägt.“ — No. 48. „Ein Generalmusikdirektor für Wien.“ Von L. Andro. Plädiert für Bruno Walter. — Max Steinitzer veröffentlicht „Eine Erinnerung an Max Zenger“. — No. 49. „Almire Gandonnière, ein vergessener Mitarbeiter Berlioz’.“ Von J. G. Prod’homme. Studie über den Schriftsteller Gandonnière, neben Gérard de Nerval und dem Komponisten selber Mitverfasser des Textbuches von „Fausts Verdammung“. — Nr. 50. „Germanistische Einflüsse auf Wagners Tannhäuser-Dichtung.“ Von Paul Riesenfeld (Schluß in No. 51/52). Untersuchung der wissenschaftlichen, insbesondere germanistischen Spuren in dem Wagnerschen Operntext. — „Kritik der Musikkritik.“ Von Arnold Ebel. Über den geharnischten Angriff Max Regers auf die Kritik im „Musical Courier“ und die nicht minder geharnischte Polemik der „Deutschen Montagszeitung“ gegen diese Ausführungen. — No. 51/52. „Eine wiederentdeckte Handschrift Mozarts.“ Von Fritz Volbach. Bericht über die durch einen glücklichen Zufall gelungene Wiederauffindung der verloren geglaubten Urschrift der Mozartschen Serenade für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Bassethörner, 4 Hörner, 2 Fagotte und Kontrabaß in B-dur (Köchel No. 361). Verfasser hofft, daß sein Bericht „die Aufmerksamkeit aufs neue auf ein Werk lenken möge, das in den meisten Sätzen unstreitig zu dem Herrlichsten gehört, was uns der Genius eines Mozart beschert hat“. — „Luxus-Dirigenten.“ Von L. Andro. „. . . Zu den geistigen Luxusberufen, unter denen die Universitätskarriere schon an erster Stelle steht, wird nun auch bald die Kapellmeisterei zählen. Nicht denen, die sie ergreifen, kann das zum Vorwurf gemacht werden, wohl aber denen, die sie bezahlen. Hier gibt es seltsame Schäden in der Gesetzgebung, gegen die man energischer zu Felde ziehen müßte: die Schauspielerinnen mit kleiner Gage, die große Toiletten

machen sollen, die Regisseure und Kapellmeister ganz ohne Gage — es ist ein Kapitel!" — „Moderne deutsche Geigenmacher." Von Eugen Honold. IV: Adolf Romer in Freiburg i. B.

DEUTSCHE TONKÜNSTLER-ZEITUNG (Berlin), 9. Jahrgang, No. 223—227 (15. Februar bis 15. Juni 1911). — No. 223. „Humperdinck als Komponist zu den Shakespeare-Dramen." Von Albert Friedenthal. „So schließe ich diese Zeilen mit der Überzeugung, daß bald alle deutschen und fremdländischen Bühnen, die diese Dramen aufführen, Humperdincks Musik dazu verwenden werden . . ." — No. 224. „Vier automatische Bestätigungen alter Gesetze. Eine nur zum Teil musikalische Betrachtung." Von Richard J. Eichberg. — „Aus dem Notizbuch eines Musikers." Aphorismen von W. Freudenberg. — No. 225. „Der doppelt alterierte Nonenakkord." Ein Beitrag zur modernen Harmonielehre von Franz Bothe. — „Wie soll das Kind Klavier üben?" Von Bertha Paga. — „Aus den Programmen der vornehmen Konzertgeber des Konzertjahres 1909|10." Eine statistische Aufstellung von Ernst Challier sen. Die 250 Teilnehmer des Konzertprogramm-Austausches (Breitkopf & Härtel) veranstalteten im erwähnten Konzertjahre 2118 Konzerte, in denen 12045 Werke von 878 Komponisten zu Gehör kamen. Die ausgewählten Komponisten sind: Bach mit 433 Aufführungen (3,5 % der 12045 Werke), Beethoven 1116 (9,2 %), Brahms 1114 (9,2 %), Chopin 446 (3,7 %), Händel 151 (1,02 %), Haydn 404 (3,3 %), Liszt 397 (3,2 %), Mendelssohn 211 (1,7 %), Mozart 416 (3,04 %), Reger 218 (1,07 %), Schubert 752 (6,02 %), Robert Schumann 919 (7,07 %), Richard Strauß 263 (2,01 %), Tschaikowsky 183 (1,05 %), Richard Wagner 529 (4,3 %), C. M. v. Weber 139 (1,1 %). — No. 226. „Der Operntext." Von Martin Jacobi. Über die Schwierigkeit für die lebenden Komponisten, gute Opernbücher zu finden. — No. 227. Außer der Fortsetzung von Eduard Behms „Aus meinem Leben" (vgl. No. 222) enthält die Juninummer keinen Aufsatz.

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart), 32. Jahrgang, Heft 19 bis 33. Jahrgang, Heft 4 (6. Juli bis 16. November 1911). — Heft 19. „Neue Beethoven-Studien." Von Max Unger. I: Beethovens Beziehungen zu Muzio Clementi. — „Eugen Haile." Von A. D. Würdigung des jungen schwäbischen Tonsetzers, der sich vornehmlich als Lyriker einen Namen gemacht hat. — „Elly Ney." Von O. K. Charakterisierung der hervorragenden Pianistin. — „Aus meiner Künstlerlaufbahn." Von Edmund Singer. (Fortsetzung.) Erzählt von der denkwürdigen Uraufführung des „Barbier von Bagdad" in Weimar. — Heft 20. „Felix Mottl †. Mottl und die Blütezeit der Karlsruher Oper." Von August Richard. „23 Jahre, die besten und — wie er selbst oft eingestand — die glücklichsten Jahre seines Lebens gehörten Karlsruhe, und der erschütternde Schmerz über seinen Tod wird dort noch verdoppelt durch das tiefe Bewußtsein einer unendlichen Dankbarkeit. Was wußte er im Laufe dieser Jahre aus den damals doch noch verhältnismäßig ziemlich bescheidenen Mitteln des Karlsruher Hoftheaters zu schaffen, wie verstand er es, durch sein vorbildliches, zielbewußtes Wirken die Augen der ganzen musikalischen Welt auf diese Stadt zu bannen und ihr zwei Jahrzehnte hindurch die führende Stellung im künstlerischen Leben der damaligen Zeit zu sichern. Eine Blütezeit, eine Glanzzeit der Karlsruher Oper hat er heraufgeführt, sie war sein ureigenstes Werk!" — „Die Trauerfeier für Mottl in München." — „Die Feuerbestattung Mottls in Ulm." — „Anekdotisches aus Felix Mottls Leben." Von Louise Pohl. — „Die deutsche Neu-Exotik und die Kritik. Streitschrift gegen Dr. Rudolf Louis." Von Georg Capellen. Polemik gegen die folgende Stelle der Louis-Thuilleschen Harmonielehre (3. Auflage): „Bei uns wird diese Ansicht [von der Exotik als einer Quelle der Verjüngung für unsere alternde Kunstmusik]

namentlich von Georg Capellen vertreten, dessen praktische Versuche allerdings noch weit tiefer im Dilettantismus stecken geblieben sind als seine Theorieen.“ — „Die jungtürkische Nationalhymne.“ Von Gustav Lazarus. „Eine gewisse ursprüngliche Kraft und Wildheit kann man diesen Tönen nicht absprechen.“ — „Dem Andenken des schwäbischen Komponisten Gustav Pressel.“ Von K. V. Reusch. Pressel (1827—90) schrieb die Opern „St. Johannisnacht“ und „Der Schneider von Ulm“, die in Stuttgart und in anderen Städten zur Aufführung kamen, sich aber nicht auf dem Spielplan halten konnten. Am bekanntesten ist der Tonsetzer durch seine Lieder geworden, von denen „An der Weser“ Weltruf erlangt hat. „Pressel war ein Künstler, der nach dem Edelsten strebte. Zu wenige haben Pressel gekannt, zu sehr hat seinem selbstlosen Schaffen der Beifall gefehlt. Sein Andenken aber wird in seinen volkstümlichen Liedern fortleben.“ — Heft 21. „Neue Beethoven-Studien“. Von Max Unger. II: Beethovens Heiratsprojekt. „War es bisher immer zweifelhaft, wer der Gegenstand seiner Liebe sein mochte, so können wir es jetzt . . . mit größter Bestimmtheit behaupten: Der Gegenstand seines Heiratsplanes kann keine andere als Therese von Malfatti gewesen sein!“ (Schluß in Heft 22.) — „Die Kunst der Transposition“. Eine musikpädagogische Studie von Albert Maecklenburg (Fortsetzung). — „Aus meiner Künstlerlaufbahn.“ Von Edmund Singer (Fortsetzung). Über Peter Cornelius und über Weimarer Originale (Hofkapellmeister Chélard, Posaunist Nabich, die Pianisten Hasert und Fähndrich, Schüler Liszts, die zusammen nur ein Paar schwarze Beinkleider besaßen, mit dem sie sich gegenseitig aushalfen, u. a.). — Heft 22. „Akustische Musiksäle.“ Von Hans Schmidkunz. Gründliche Erörterung der „Misere im ‚Raumbau‘ und in der Raumbehandlung“, mit praktischen Vorschlägen zur Abhilfe. — „Unsere Künstler: Edith de Lys.“ Von C. Droste. — Heft 23. „Das Stiefkind Melodram.“ Von Max Steinitzer. Warmes Plädoyer für gesanglose musikalische Dichtung. — „Das Volkslied im niederrheinischen Industriebezirk.“ Von Ludwig Riemann (Schluß). — „Aus denkwürdiger Zeit.“ Von Hermann Starcke. Über das Fiasco der Pariser Uraufführung von Bizet's „Carmen“. — „Rheinsagenspiele auf der Brömserburg zu Rüdesheim a. Rh.“ Von Tony Canstatt. — „Musikalisches aus Wiener Galerieen.“ Von L. Andro. — 33. Jahrgang, Heft 1. „Die Psychologie der musikalischen Übung.“ Von Semi Meyer. (Schluß in Heft 3.) Verfasser weist nach, daß alle Übung Gedächtnisarbeit ist. „Als wichtigste Folgerung unserer Darlegungen ergibt sich, daß es den Ausführenden im Prinzip gar nichts angeht, mit welchen Muskeln und Gelenken er arbeitet. Eine ins einzelne gehende Kenntnis von der äußerst verwickelten Zusammenarbeit der Muskeln ist fast unerreichbar, aber jeder Mensch kann im Gegensatz dazu nicht nur jede eingelernte Bewegung ohne solche Kenntnis ausführen, sondern es ist sogar schädlich, wenn sich die Aufmerksamkeit des Übenden anstatt auf den Stoff auf die ausführenden Organe lenkt. Die Arbeit der Muskeln soll durchaus unbewußt bleiben . . .“ — „Mozarts a-moll Rondo.“ Von William Wolf. Ästhetisch-pädagogische Studie. (Schluß in Heft 3.) — „Tonsetzer der Gegenwart: Paul Juon.“ Von Georg Gräner. „. . . Juon hilft (mit vielen anderen) an der Vollendung der Brücke, die vom alten Ufer (über die unruhigen Wasser der Gegenwart) zum neuen hinüberführt.“ — „Deutsche Geigenbauer unserer Zeit. II: Giuseppe Fiorini in München.“ Von Eugen Honold. „Wir haben gesehen, daß es sich bei Fiorinis Instrumenten um bedeutungsvolle Schöpfungen eines Künstlers von ausgeprägt stilistischer Eigenart handelt . . . Den Geigen des Münchner Meisters wird auch sicherlich die Zukunft mit gehören, die dereinst die Gegenwart als neue Blüteperiode preisen wird.“ — „Unsere Künstler: Elisabeth Munthe-Kaas; Gertrud

Fischer-Maretzki." Von H. W. Draber. — „Zeitliche Begrenzung des Urheberrechts." Von Dr. Freiesleben. (Schluß in Heft 3.) — „Aus meiner Künstlerlaufbahn. Zweite Abteilung. Aus Tagebüchern und Briefen meiner Weimarer Zeit." Von Edmund Singer. — Heft 2. Liszt-Heft. Bereits angezeigt in der Revue von XI. 5. — Heft 3. „Aus Vergangenheit und Gegenwart des Schweriner Hoftheaters." — „Die neue Oper von Richard Strauß." Nachdruck eines Artikels in den „Münchner Neuesten Nachrichten" von Alexander Dillmann. — „Geschichte einer wiederentdeckten Handschrift Mozarts." Von Fritz Volbach. Derselbe Artikel wie in No. 51/52 der Allgemeinen Musik-Zeitung. — Über die Heidelberger Liszt-Feier des A. D. M. V. referiert Fritz Volbach, über die Generalversammlung Oswald Kühn. — Heft 4. „Nietzsches Briefe." Von Otto Urbach. Anzeige der Briefausgabe des Insel-Verlags. — „Die Kunst der Transposition." Eine musikpädagogische Studie von Albert Maecklenburg (Fortsetzung). — „Ferdinand Hiller." Von A. D. — „Zwei Jugendbriefe Ferdinand Hillers." Mitgeteilt von Georg Richard Kruse. — „Vom Stuttgarter Konservatorium." Bericht über die Einweihungsfeierlichkeiten im neuen Heim der Anstalt.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Berlin), 69. Jahrgang, No. 36 bis 52 (6. September bis 27. Dezember 1911). — No. 36. „Unser Opernpublikum und Richard Wagner." Von Felix Saul. (Schluß in No. 37.) Verfasser hält die Erziehung des Publikums für wichtiger als seine Vermehrung und macht Vorschläge, um dem Publikum nach und nach eine würdigere Auffassung von der Opernbühne einzuflößen und seinen Geschmack auf ein höheres Niveau zu heben. — No. 38. „Berliner Konzerte und ihre Besucher." Von H. W. Draber. „... Wie selten führt ein Berliner Debüt zu einem leidlichen Erfolg! Wie selten kann man einem Debütanten sagen, daß er auf Grund seiner Leistungen berechtigt gewesen ist, ein Konzert in Berlin zu geben. Man kann gar nicht energisch genug der Anschauung entgegentreten, daß ein Debüt in Berlin den Künstlern in der Regel die Wege zu großen Engagements ebne ..." — No. 40. „Tonart und Farbe." Von Philip Hale. (Schluß in No. 41.) Abdruck aus den Programmbüchern des Bostoner Symphonieorchesters. — No. 41. „Zum Ferdinand Hiller-Gedenktag." Von August Spanuth. „Ferdinand Hiller wird im Tempel der Musikgeschichte nur eine ganz bescheidene kleine Nische beanspruchen können, aber sein Miniaturstandbild sollte doch nicht aus kohlrabenschwarzem Material hergestellt werden; man sollte es nicht als Karikatur modellieren, sondern ihm menschliche Züge geben." — No. 42. Diese Franz Liszt-Nummer ist bereits in der Revue von XI. 6 besprochen worden. — No. 43. „Weingartners Aussperrung." Von August Spanuth. Verfasser spricht die Hoffnung aus, der Vergleich zwischen Weingartner und der Berliner Generalintendantur möge so bald wie möglich aus der Welt geschafft werden, und zwar, wenn irgend möglich, ohne weitere gerichtliche Verhandlungen. — In derselben Nummer werden noch zwei weitere aus dem Besitz Lina Schmalhausens stammende „Liszt-Briefe" veröffentlicht. — No. 45. „Das Boston Symphony Orchestra." Kurzer Abriß der Geschichte des berühmten Orchesters, das im vergangenen Jahre das Jubiläum seines dreißigjährigen Bestehens feiern konnte. — „Arthur Smolian †." Von Walter Niemann. „Der Mensch und der Kritiker waren eins: in die etwas ‚weeche' und verwaschene mitteldeutsche Luft brachte er durch seine ungemein lebhafte, rücksichtslos offenherzige und, wenn es galt, das Panier unabhängiger Kritik hochzuhalten, vor keiner saftigen Grobheit, keinem beißenden guten oder weniger guten Witz zurückschreckende Kritik einen sehr erfrischenden Wind, der sichtlich vom Baltenlande hereinblies." — No. 46. „Ein großer Operntag in London." Über die Eröffnung der Hammerstein-Oper von August Spanuth. — „Ein ‚un-

offiziöser' Generalversammlungsbericht." Abdruck und Glossierung des Berichts von Richard H. Stein in No. 223. der „Deutschen Tonkünstlerzeitung" über die Heidelberger Generalversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins. — No. 47. „Oscar Hammerstein ein Reaktionär?" Von August Spanuth. „.... Auf keinen Fall soll man ihn ... für einen Reaktionär halten, weil er für die ‚Oper' und nicht fürs ‚Musikdrama' eintritt. Er akzentuiert bloß die Tatsache, daß die Oper keineswegs schon ein überwundener Standpunkt ist." — No. 48. „Wagner und die Presse." Von Edgar Istel. Veröffentlichung eines ungedruckten Briefes des Meisters (Dresden, 14. September 1843) an Dr. August Schmidt, den Redakteur der „Allgemeinen Wiener Musik-Zeitung", die eine abfällige Kritik des „Rienzi" und darauf eine Entgegnung eines Musikmeisters Abendroth in Dresden gebracht hatte. „Der Brief Wagners zeigt, wie ausführlich der Meister sich damals noch mit Presseerörterungen befaßte, auf die er späterhin mit nicht immer ganz aufrichtiger Geringschätzung herabzusehen sich gewöhnte." — No. 49. „Wien als musikalisches Zentrum." Von Josef Schneider. „Um Wiens Stellung in der heutigen Musikwelt richtig zu erfassen, müssen wir uns vergegenwärtigen, daß die Luft dieser Stadt und ihrer Umgebung von altersher mit Musik erfüllt ist, daß hier das sangesfrohe deutsche Volk die musikbegabten slawischen Elemente aufgenommen hat und gleichzeitig in den Bannkreis der welschen Musikkultur getreten ist." — No. 50. „Heinrich Marschner." Zur 50. Wiederkehr seines Todestages. Von Ernst Edgar Reimerdes. „... Für immer vergessen bleiben aber können die Opern dieses reichbegabten, kerndeutschen Künstlers nicht, es steckt zuviel Eigenart, Schönheit und ‚Klang' in ihnen ..." — No. 51 und 52 bringen an erster Stelle den gleichlautenden Artikel „An unsere Leser", in dem u. a. mitgeteilt wird, daß der Abonnementspreis infolge des neuen Buchdruckertarifs um eine Mark pro Jahr erhöht werden muß.

DEUTSCHE SÄNGERBUNDESZEITUNG (Leipzig), 3. Jahrgang, No. 1 bis 7 (4. Januar bis 15. Februar 1911). — No. 1. Der neue Jahrgang wird eröffnet durch eine Einladung des Festausschusses zum „8. Deutschen Sängerbundesfest in Nürnberg 1912." — „Zur Jahreswende." Von Viktor Ritter von Schmeidel. „Das deutsche Lied gehört zu den stärksten Naturnotwendigkeiten; sein Entstehen, seine Entwickelung, seine Kraft und Wirkung sind derartige Selbstverständlichkeiten, daß in den breitesten Massen und in den höchsten Kreisen des Deutschtums die schwer wuchtende Bedeutung des deutschen Liedes für Politik, Kultur und Gesellschaft immer rückhaltloser wird." — No. 2. „Kamillo Horn." Kritisch-biographische Skizze von Edwin Janetschek. Würdigung des deutsch-böhmischen Tonsetzers, dessen Hauptschaffen dem Liede und der Chorkomposition gewidmet ist. „Horns Musik ist gesunde, durch sich selbst sprechende Musik; sie bedarf keiner besonderen Empfehlung, denn aus ihr spricht gediegenes Können und Wissen in gleicher Weise, wie Adel des Empfindens und Intelligenz des Ausdrucks." — No. 3. „Über Humor und Humoristika." Von K. Eichhorn. Philippika gegen den Schund, der sich gerade auf dem Gebiete des „Komischen" und „Humoristischen" breit macht. — No. 4. „Ein altes Sängerübel." Von Adolf Prümers. Zu den chronischen Sängerübeln rechnet Verfasser die Lauheit und Gleichgültigkeit, gegen die er mit beredten Worten zu Felde zieht. — No. 5. „Ein deutscher Volkslied-Wardein in der Ostmark." Von Anton August Naaff. Zum 60. Geburtstag Franz Friedrich Kohls in Wien, des Gründers des „Deutschen Volksliedervereins." — No. 6. „Franz Liszt und seine Beziehungen zu den Frauen." Von Adolph Kohut. (Schluß in No. 7).

Willy Renz

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

130. **Max Kalbeck:** Johannes Brahms. Teil 3, Halbband 2. Verlag: Deutsche Brahms-Gesellschaft, Berlin 1912. (Mk. 5.—.)

Auch mit diesem Bande ist Kalbecks großangelegte Biographie, auf die hier schon öfters hingewiesen worden ist, nicht zu Ende geführt; sie reicht vorläufig nur bis 1885, sodaß noch 12 Lebensjahre des Meisters zu schildern sind; allein die immer zahlreicher werdenden Freunde seiner Muse werden sicherlich sehr erfreut sein, daß Kalbeck in so anziehender Form und so ausführlich das Leben und den Charakter des großen deutschen Tonsetzers schildert und auch so erschöpfende Analysen seiner größeren Werke gibt. In diesem Halbbande sind vor allem behandelt das Klavierkonzert No. 2, die dritte Symphonie, deren drei erste Sätze als wahrscheinlich aus früherer Zeit stammend nachgewiesen werden, das F-dur Quintett, das C-dur Trio, endlich die vierte, zuerst selbst von den Anhängern des Komponisten nicht recht gewürdigte Symphonie. Ein sehr breiter Raum ist den Beziehungen Brahms' zu Hans v. Bülow gewidmet und beider Konzertreisen mit der Meininger Hofkapelle. Gern wird man auch die Mitteilungen über den Verkehr des Künstlers mit dem Herzog von Meiningen lesen; überhaupt ist in diesem Bande ein reicher Schatz von Brahms-Anekdoten aufgespeichert. Daß Kalbeck es so vortrefflich verstanden hat, uns den Menschen Brahms liebgewinnen zu lassen, ist nicht sein kleinstes Verdienst; gern wollen wir ihm auch glauben, daß Brahms kurze Zeit lang an eine Ehe mit Hermine Spies gedacht hat. Bei einer Neuauflage aber möchte ich gern die Ausfälle gegen Bruckner ausgemerzt sehen; sie mögen vielleicht bei dessen Lebzeiten berechtigt gewesen sein, heute, wo der Symphoniker Bruckner so allgemein anerkannt ist, kann die Art, wie ihn Kalbeck abzutun sucht, diesem keineswegs Sympathieen erwecken.

Wilhelm Altmann

131. **Ottmar Rutz**: Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 12.—.)

Als ich die ersten Abschnitte dieses Buches zu lesen begann, zweifelte ich ob ihres merkwürdigen Inhalts zunächst an meinen Augen und meinem Verstand. Nachdem ich mich durch Analyse eines mikroskopischen Präparates und Lektüre eines Kapitels „Kritik der reinen Vernunft" von der meinerseitigen Fortexistenz dieser Faktoren überzeugt hatte, fühle ich mich nun doch verpflichtet, eben diesen Maßstab der „reinen Vernunft" in Verbindung mit anatomisch-physiologischen, auch psychologisch-ästhetischen Grundsätzen an das Buch anzulegen, und vornehmlich im Interesse harmloser Gemüter, die sich durch die apodiktische, bestimmte Art des Verfassers nur zu leicht kritiklos blenden lassen könnten, die Haltlosigkeit seiner Theorieen nachzuweisen. Wir haben es hier wieder mit einem typischen Beispiel des fast psychopathischen Vorgangs zu tun, demzufolge ein an sich gescheuter und geistreicher Mann in zufälligen Beobachtungen, statt dieselben als solche zu behandeln, etwas Gesetzmäßiges erblickt und daraus ein System aufbaut — als Beleg dafür kenne ich z. B. einen „Privatforscher", der eine Theorie ausgeheckt hat, wonach die Erdbeben usw. mit den Planeten zusammenhängen; auch die Spielsysteme von Monte Carlo gehören teilweise in dieses Gebiet. — Für die Familie Rutz — von der mehrere Mitglieder sich mit ihrer Lehre beschäftigen — ist es die an sich gewiß unbestreitbare Tatsache, daß manche Menschen eine bestimmte Besonderheit der Körperhaltung haben, die sich bei Leuten ähnlicher Gemüts- oder Charakterart auch hier und da wiederholen, und mit gewissen geistigen Eigenschaften verknüpft sein kann, die ihr den Anlaß gab, daraus ein kompliziertes Lehrgebäude von Riesendimensionen zu errichten, das diese Eigenheiten der Körperhaltung mit künstlerischen Qualitäten in Verbindung setzt. Und zwar ist es in erster Linie die Annahme verschiedenartiger Bauchmuskelaktionen, die als Unterlage für die Konstruktion einer Reihe von „Typen" dient, in deren Rahmen nun die ganze Menschheit und ihre sämtlichen Kunstprodukte nolens volens hineingepfercht werden. Die Grundlagen dieses Gebäudes bezeichnet Rutz als „Tatsachen"; in Wahrheit aber sind es lediglich seine Annahmen und willkürlichen Behauptungen, die der Leser einfach auf Treu und Glauben als unumstößlich hinzunehmen hat. Eine wissenschaftlich-kritische Würdigung dieses Materials ergibt nun aber, daß die körperlichen Voraussetzungen, auf denen die Rutz'schen Lehren begründet sind, vom anatomisch-physiologischen Standpunkt gar nicht haltbar erscheinen! Der erste Typus läßt sich allenfalls noch begreifen: Verschieben des Unterleibs nach vorne; schwieriger ist schon der zweite: „Schieben der Unterleibsmuskeln nach hinten". Wie aber selbst ein Kautschukmann den Typus drei fertig bringen soll, „die Muskeln an den Seiten des Rumpfes schräg abwärts, vorwärts oder rückwärts zu schieben", ist mir ziemlich unbegreiflich, ebenso der Typus vier, der dasselbe nach aufwärts verlangt! Vor allem ist es völlig unwissenschaftlich, vom „Schieben" eines Muskels zu reden. Man kann einen Muskel, der seine zwei Ansatzpunkte am Skelett hat, entweder zusammenziehen oder erschlaffen, niemals aber „verschieben", was ja die ganz unmögliche Verlegung der Ansatzpunkte zur Voraussetzung hätte. Noch mehr in das Gebiet des Unausführbaren füllen die Herstellung der verschiedenen „Unterarten" jener Typen. Da wird verlangt, daß man isolierte Partieen der Bauchwand einziehen oder vorwölben soll, sogar die Mittellinie (linea alba), die gar nicht muskulös ist (!), die Stelle „oberhalb des Nabels" usw.; auch die Magengegend soll gesondert hervorgewölbt, ferner die Rückenmuskeln „auseinander geschoben" und „zusammengezogen" werden. Dabei weiß jeder Mediziner, daß die willkürliche Innervation eines einzelnen Muskels im allgemeinen unausführbar ist: Die willkürlichen Bewegungen erfolgen zumeist durch Muskelgruppen, höchst selten durch einen Muskel allein (z. B. den biceps); der Willensimpuls veranlaßt nur die Gesamtbewegung, die Innervierung der dazu nötigen Summen von Muskeln erfolgt unter der Be-

wußtseinsschwelle und kann gar nicht willkürlich die einzelnen treffen. So ist gerade an der Bauchwand das Zusammenziehen gesonderter Muskeln, wie des Rectus oder Obliquus gar nicht möglich — man kann nur die ganze Bauchwand als solche entweder einziehen oder vorwölben (durch Entschlaffung der Muskeln und Herabdrücken des Zwerchfells); wie es vollends gemacht werden soll, die Stellen AA und BB der Rutz'schen Figuren (im Anhang) isoliert zur Kontaktion zu bringen, bleibt den Physiologen rätselhaft! — Noch rätselhafter aber ist des Zusammenhang, der zwischen all diesen sonderbaren Bauchmuskelexerzitien und den feinsten psychologischen Seelenregungen der Kunst bestehen soll. Das ist eine weder durch innere noch durch äußere Gründe zu stützende Hypothese des „Entdeckers", für die uns jede Erklärung mangelt (wenn es auch eine okkultistische Theorie gegeben hat, die den Sitz der Seele in den Bauchganglien des Nervus sympahticus sucht!). Höchst merkwürdig sind auch die Bezeichnungen „kalte, warme, ausgeprägte, dramatische, lyrische, große Art" usw. — Daß die Dramatik und Lyrik in den Bauch- und Rückenmuskeln sitzen soll, ist im Grunde genommen eine geradezu groteske Vorstellung für den, der die höchst materiellen Funktionen dieser Muskelgebilde kennt. — Weiterhin aber behauptet die Rutzsche Lehre, daß bei der bloßen Lektüre einiger Sätze, beim Hören von Musikstücken usw. der Körper bzw. Bauch sich auf eine ihrer „Arten" „einstelle". Wer aber kann das wohl zugeben, daß, wenn er im Konzertsaal ein wechselndes Progamm hört, sein Körper bei jedem Stück unbewußt eine andere Haltung annehme, daß er im „Nibelungenring" anders sitze als im „Tristan", oder, wenn er behaglich im Lehnstuhl eine lyrische Anthologie liest, seine Bauchmuskeln bei jedem Gedicht anders spazieren gehen? Da übrigens die Hörer doch meist nicht nackend im Konzert zu sitzen pflegen, so gehört es mit zu den Unbegreiflichkeiten, wie Herr Rutz an ihnen die Beobachtungen dieser Bauchmuskeleinstellungen gemacht haben will! — Ferner sind manche der geforderten Stellungen von einer Kompliziertheit, daß, könnte selbst jemand sie einnehmen, doch ihr längeres Festhalten ein Ding der Unmöglichkeit wäre. — Auf derselben unwissenschaftlichen Basis stehen auch Angaben, wie die vom „Sammeln der Luftmasse unmittelbar hinter den Rippen!" — Wie es jemand machen soll, die Atemluft nach Belieben in bestimmte Bezirke der Lungen zu dirigieren, ist ein völlig unlösbares Problem. — Auf dem Untergrund dieser vielfach vagen und dilettantischen Annahmen stellt nun Rutz etwa ein Dutzend seiner Typen nebst „Unter- und Abarten" mit den wunderlichen Bezeichnungen (s. o.) zusammen, und beginnt nun, unter Zitierung einer Anzahl von Gedichten und Melodien, diesen allen, bzw. ihren Autoren und Lesern, eine bestimmte Art zu vindizieren, in der allein sie richtig klingen oder wirken sollen. Diese Klassierungen tragen alle den Stempel der apodiktischen Willkürlichkeit an der Stirn — das ist einfach so, dekretiert H. Rutz, nach dem Warum und Wozu fragen wir vergebens! Daß Wiedergabe und Ausdruck in Poesie und Gesang denn doch von ganz andern Faktoren abhängt, als von einem vorgewölbten Magen oder zusammengezogenen Bauchmuskel, wird dabei allzusehr beiseite gelassen. Daß eine fehlerhafte Körperhaltung als solche für Deklamation und Gesang nachteilig sein, und ihre Korrektur nützen kann, wird niemand bestreiten. Aus dieser einfachen Tatsache aber ein System kompliziertester und fast absurd zu nennender Theorieen zu machen, muß schon als eine verstiegene Einseitigkeit bezeichnet werden. Was soll man zu Behauptungen sagen, daß Goethe die „kalte Art", Heine die „warme", Leoncavallo die „kalt ausgeprägte Art" zukommt usw.? So wird nun die ganze poetische und musikalische, deutsche und fremdländische Literatur auf das Prokrustesbett dieser „Typen" geschleppt — und der Leser hat die Pflicht, das alles als zutreffend annehmen zu müssen! — Wir können nun natürlich hier nicht auf all die weiteren Einzelheiten des außerordentlich umfangreichen Werkes eingehen. Die Gerechtigkeit gebietet anzuerkennen, daß sich namentlich in der zweiten Hälfte, die sich im wesentlichen mit der Anwendung der Lehre auf Vortrag usw. (besonders Gesang) beschäftigt, sehr viele zutreffende und nützliche Einzelbemerkungen befinden, wie denn überhaupt niemand dem Verfasser großen Fleiß und reiche Kenntnisse wird absprechen wollen. Nur steht eben alles, was er vorbringt, unter dem Zwangseinfluß der Typentheorie, die, wie ausgeführt, die schwersten Einwände herausfordert, und wodurch viele an sich richtige Beobachtungen und Winke einseitig gefärbt werden. — Was über Gesangsbildung und ähnliche Themen Gutes und Richtiges gesagt wird, würde gerade so seine Gültigkeit haben, wenn es von der Schablonisierung, die in der mechanischen Typenlehre liegt, befreit wäre. — So weckt das Werk ein gewisses Bedauern darüber, daß soviel Fleiß, Scharfsinn und Wissen zum Teil eine solche im Banne einer Zwangsvorstellung stehende Richtung genommen hat, und diese schematische Anschauungsweise, nach der jeder Künstler, jedes Werk in ihr bestimmtes Futteral gesteckt werden, dürfte auf viele abstoßend wirken. Andrerseits aber wird jeder Künstler, auch wenn er das theoretische Gerüst nicht anerkennt, das Rutzsche Werk mit Nutzen lesen, und durch die Fülle oft feinsinniger Beobachtungen gefesselt werden. Daß aber das eigentliche Typensystem viel Anklang finden wird, glaube ich nicht — dazu ist es, abgesehen von den physiologischen Einwänden, in seinem Aufbau doch zu äußerlich und gewaltsam! Dr. Gustav Altmann

132. **C. Hubert Parry**: Style in Musical Art. Verlag: Macmillan and Co., London 1911. (10 sh.)

Sir Hubert Parry, der seit 1891 als Professor am Royal College of Music in London Musikgeschichte lehrt und neben kleineren Arbeiten Erfolgreiches für die Serie der „Oxford History of Music" geleistet hat, tritt hier mit einer großen Arbeit vor das Publikum, das ihn hauptsächlich als Komponisten kennt. Parry untersucht, nachdem er die Grundbegriffe festgelegt, die Ausdrucksgrenzen zwischen Vokal- und Instrumentalmusik im allgemeinen, eine Fülle feiner und geistvoller Bemerkungen machend, die den ästhetisch und historisch gebildeten Musiker verraten. Einen Hauptnachdruck legt er auf die

Betonung der Persönlichkeit des Musikers und seines Stiles; man könnte besser sagen, z. B. mit Bezug auf Bach und Beethoven: auf die Identität der Erscheinung dieses und jener. Der Begriff „Stil" haftet aber nicht nur am Werke großer Männer; auch die niedere Kunst hat ihren eigenen Stil: „Stil ist nicht mehr als ein Kriterium, ob etwas gut oder schlecht ausgedrückt ist." Guter Stil vermeidet alles Überflüssige und läßt über nichts im Zweifel. Stil ist die Summe der Erscheinungen aller ein Werk bildenden Faktoren, die Summe der äußeren Manifestation von Eigenschaften. Der schlimmste Stilfehler ist die Vermischung oder Verquickung von Typen, die verschiedenen Lebensbedingungen unterliegen, deren Aneinanderschweißung somit als heterogene Lebensäußerungen die organische Einheit eines Kunstwerkes untergräbt. — Das sind so einige Leitsätze, die Parry in der Einführung seines Buches bietet, wohldurchdachte und geschickt formulierte Äußerungen eines klaren Kopfes.

Im zweiten Kapitel behandelt Parry den Chorstil, philosophisch und in allgemeinen Zügen auch historisch, wobei flüchtige Streiflichter auf die nationalen Eigentümlichkeiten der verschiedenen Schulen geworfen werden, was der Verfasser später noch weiter ausführt. Weiterhin betrachtet Parry einfache Typen des instrumentalen Stiles, sodann den Stil in der Hausmusik für Tasteninstrumente (die Form der Arpeggien ist begründet in dem physiologischen Bau der Hand. Unterschiede des Stiles zwischen ideenarmen und ideenreichen Meistern u. a. m.); dies vierte Kapitel führt zuletzt zu einer Betrachtung Scarlatti's und einer hübschen Darlegung des Wertes von J. S. Bachs grandioser „Chromatischen Phantasie", die selbstredend nicht in ihrer historischen Stellung, sondern als Stilprodukt des ihr gehörenden Instruments betrachtet wird. Sehr hübsch ist das, was Parry über natürliche Erscheinungen der einzelnen Instrumente (der lang hallende Ton der Orgel, die Elastizität der Geige) als Basis des Stiles sagt; aber diese elementaren Grundlagen sind doch nur eine selbstverständliche praktische Interpretation von physikalischen Gesetzen. Eine Komplikation tritt ein, wenn Instrumente von verschiedenem Bau und Material zur Ausführung eines Werkes zusammentreten. Der Ausführung dieses wichtigen Gedankens dient das fünfte Kapitel, das überaus wertvolle Bemerkungen zur inneren Geschichte der Instrumentation birgt. Prächtige Bemerkungen über Form und Stil bringt der folgende sechste Abschnitt, wobei Parry in überaus geschickter Weise die Grenze für die Bedeutung der Form absteckt. „Ein Kunstwerk ist groß wegen der Tiefe seines Gedankengehaltes; die Form, in der sich die Gedanken aussprechen, ist eine sekundäre Erscheinung." Man denke an Beethoven: Der Gedankengehalt und seine Darlegung bedingt die Form.

Ich kann den geistvollen und tiefgründigen Ausführungen des Buches im einzelnen nicht folgen und will nur noch kurz anführen, daß Parry weiterhin die Bedeutung des Publikums für die Stilbildung untersucht, den nationalen Einflüssen nachgeht, den Begriff des thematischen Materials und seine Funktionen festlegt, die Sphäre des Temperamentes und vieles andere in den Kreis seiner weitreichenden Darlegungen zieht.

Wer das nicht leicht zu lesende Werk aufmerksam durchgeht, wird da und dort Einwendungen machen müssen, niemals aber die Freude an Parry's Ausführungen verlieren: es spricht aus ihnen ein Mann, den eine allseitige Ausbildung zu reden ermächtigt, ein Schriftsteller, der musterhaft zu disponieren und klar zu entwickeln versteht, ein Musiker von feinem Gefühle für das, was der Gegenwart not tut, ein Musiker aber auch, der sich in Ehrfurcht vor dem Geiste der Vergangenheit beugt, ein Historiker, der den Zusammenhang der Dinge begreift, und ein philosophischer Kopf, der dem Grunde der Erscheinungen nachzugehen versteht. Hoffentlich findet das ausgezeichnete Werk einen kongenialen Übersetzer. Wilibald Nagel

133. **Walter Niemann**: Das Klavierbuch. Geschichte der Klaviermusik und ihrer Meister. Zweite, vermehrte und umgearbeitete Auflage. Mit zahlreichen Abbildungen. Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig 1910. (Mk. 3.—.)

Diese kleine populäre Geschichte der Klaviermusik erscheint jetzt fast um das Doppelte vermehrt in zweiter Auflage (sie umfaßt 200 Seiten). Ich wüßte kein Werk, das geeigneter wäre, den zahllosen Klavierspielern und Liebhabern dieses Instrumentes einen kurzen Überblick über diesen Zweig der Instrumentalkunst zu verschaffen. Der Verfasser vermeidet mit großem Geschick jeden trockenen lehrhaften Ton und jede Weitschweifigkeit und führt seinen Leser in ungezwungenem Plauderton und dennoch streng sachlich durch das weite Gebiet der Klaviermusik. Er beginnt etwa mit dem Jahre 1400 und skizziert kurz die drei Jahrhunderte vor Bach, aus denen ja nur vereinzelte Meister mit wenigen Werken für den Klavierspieler von heut noch lebendiges Interesse haben. Weit ausführlicher wird er bei den Großmeistern, von Bach und Händel angefangen. Sein eigenstes bringt Niemann aber erst bei der Darstellung der neuesten Kunst, die er in allen Ländern gleich sorgfältig berücksichtigt. Hier werden seine Ausführungen auch dem Berufsmusiker mannigfaltige Belehrungen oder doch Klärungen bringen.

Im ganzen muß ich den Standpunkt des Verfassers gesund und natürlich nennen; auch daß er darauf verzichtet, überall den strengen Kritiker zu spielen, kann ich nur billigen. Er will ja Interesse erwecken. Dem Fachmanne wird freilich manches zu gleichmäßig wohlwollend behandelt erscheinen. In Einzelheiten weicht meine Ansicht natürlich oft von der Niemanns ab, wie das nicht anders möglich ist. Trotzdem werde ich jedem, der mich nach einem kurzen Handbuch der Klavierliteratur fragt, Niemanns Buch empfehlen. Hermann Wetzel

134. **Géza Graf Zichy**: Aus meinem Leben. I. Band. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1911. (Mk. 5.—.)

Ein herrliches, offenes, ehrliches Buch, bei dem jedem Leser das Herz aufgeht! Eine innere Abgeklärtheit, liebevolles Verständnis für die Leiden und Schrecknisse dieser Welt, tiefe Herzensgüte und eine rührende, schlichte Bescheidenheit, umspielt von unwiderstehlich mit-

reißendem sonnigen Humor sind hervorstechende Merkmale dieses seltenen Memoirenwerkes, die sich unvergeßlich einprägen. Für den Musiker besonders interessant hebt sich aus dem buntschillernden dramatischen Rahmen Zichy's Verkehr mit Robert Volkmann und die erste Begegnung mit Franz Liszt. Mit wenigen Worten skizziert stehen diese beiden so grundverschiedenen Individualitäten in ihrer ganzen menschlichen Größe und Eigenart plastisch vor uns. — Stil und Tempo der Erzählung würden jedem Deutschen höchstes Lob eintragen, um wieviel mehr dem Ausländer! Dem Schlußband des mit vielen wertvollen Abbildungen geschmückten Werkes darf man mit größter Spannung entgegensehen. Dr. Julius Kapp

135. **Richard Stöhr:** Praktischer Leitfaden des Kontrapunkts. Verlag: Anton J. Benjamin, Hamburg 1911. (Mk. 4.—.)

Dem Verfasser dienten als Richtschnur die Vorträge von Professor Robert Fuchs an der Wiener k. und k. Musikakademie, und es ist sehr möglich, daß diese Anordnung des Stoffes in der lebendigen Gestaltung einer so überaus markanten Persönlichkeit und eines selbst so fein und geistreich erfindenden Kontrapunktikers ungleich fesselnder und fördernder wirkte, als man von dem Buche sagen kann. Es ist sehr gewissenhaft, exakt und verständig abgefaßt, mit vielem Sinn für gute Darstellung und Übersichtlichkeit, welch letztere durch die bei solchen Unterrichtswerken sehr wichtige, gute Druckanordnung noch erhöht wird. Aber Dr. Stöhr ist der Ansicht, daß seit dem „Gradus" des alten Wiener Hofkapellmeisters J. J. Fux, erschienen 1725, alle Lehrbücher im Grunde derselben Methode folgten. Nun galt Fux, der Theoretiker, schon zu Lebzeiten als ein Jünger des heiligen Fadian. Dr. Stöhr wird modern nur in der Lehre von der Melodie, von der modernen Fuge und den Literaturbeispielen, also S. 82—85 und 139 bis Schluß, S. 168. Im übrigen lernt der Schüler aus dem Buche ziemlich genau was er braucht, um im Geist und Stil des seligen alten Fux zu schreiben. Ein Fall mehr von den vielen, in denen ein deutscher Musiker lieber Jahr und Tag hellbeschaulichen Fleißes in seinem Kämmerlein verbringt, als eine halbe Stunde in der nächsten guten Sortimentsbuchhandlung, wo er nur zu sagen brauchte: „Sie, bitte, was hat man denn jetzt im mäßigen Umfang über Kontrapunkt?", um aller Wahrscheinlichkeit nach ein Päckchen moderner und wirklich praktischer Bücher in die Hand zu bekommen, deren flüchtigste Durchsicht ihn abhalten würde, etwas noch so gutes „Altes" erst selbst noch zu verfassen.

Dr. Max Steinitzer

MUSIKALIEN

136. **Florent Schmitt:** „Rapsodie Viennoise" pour Orchestre. Verlag: A. Durand & Fils, Paris. (Partitur, Taschenausgabe 7 Frs.)

Das sich als verkappter Wiener Walzer entpuppende Tonstück ist eine flotte gesunde Musik, prächtig und natürlich instrumentiert, voll pikanter Einzelheiten, nicht übermäßig schwer und „gut ausgeführt" ein dankbares und brauchbares Orchesterstück, an dem Gebende wie Empfangende ihre Freude haben können. Carl Rorich

137. **Sigfrid Karg-Elert:** Drei symphonische Choräle für Orgel („Ach bleib mit deiner Gnade"; „Jesu meine Freude"; „Nun ruhen alle Wälder", letzteres mit obligater Violine und Singstimme). Werk 87. Verlag: Carl Simon, Berlin. (No. 1 Mk. 1.80, No. 2 und 3 je Mk. 3.—.)

Hatte sich der unermüdlich schaffende Komponist schon in seinen prächtigen Choralimprovisationen (siehe „Musik" IX. 19, S. 49 und X. 10, S. 242) als reifer und vielseitiger Meister der Formen des Orgelchorals bekundet, so weiß er auch mit diesen symphonischen Chorälen aufs neue Interesse für sich zu erwecken. Er gibt hier in erweiterten Formen aneinandergereihte und dabei einheitlich verbundene Stimmungsbilder, die aus dem Programm ganzer Lieder entwickelt sind nach dem Vorbilde der Choralphantasieen Max Regers. An Freiheit der musikalischen Sprache, an rhythmischer Energie und Erfindungsreichtum steht No. 2 obenan, ein äußerst wirkungsvolles Stück, das jeden Orgelspieler reizen muß. Freunde weicherer Stimmung kommen in No. 3 auf ihre Rechnung; das Stück ist zwar weniger neuartig für den Kenner der Eigenart Karg-Elerts, aber zu begrüßen als ein gutgelungener Versuch, die Orgelliteratur nach einer Seite hin mit Originalwerken zu bereichern, auf der noch viel zu tun übrig bleibt. Es kommt darin zu manchem reizvollen Wechselspiel zwischen Orgel, Violine und der gelegentlich etwas instrumental geführten hohen Singstimme. In Schlichtheit und Andacht gibt sich No. 1, das auch kürzer gehalten ist. Von technischen Schwierigkeiten, wenn auch nur mittleren Grades kann man höchstens bei No. 2 sprechen, ein Grund mehr, die wohlklingenden Stücke schnell in der Organistenwelt einzuführen. Unbedingt zu beanstanden ist der fünfstimmige „*ffff*"-Schlußakkord im Pedal bei No. 2. Für den modernen Organisten ist der „Registrant" ein historischer Begriff.

Dr. Ernst Schnorr von Carolsfeld

138. **Richard Hofmann:** Zwei Schülerkonzerte für Violoncello und Klavier. No. 1 g-moll op. 135 und No. 2 G-dur op. 136. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig. (je Mk. 2.50.)

Die beiden Konzerte, von denen das erste niemals, das zweite nur einige Male über die vierte Lage hinausgeht, bieten namentlich durch die Fülle der verschiedenartigen Stricharten ein wertvolles Unterrichtsmaterial. Dabei ist der Charakter eines jeden der drei Sätze so gut im Sinne der großen Konzerte getroffen, und die letzten Sätze sind von solch gefälliger und fröhlicher Rhythmik erfüllt, daß man sich keine zweckmäßigere Vorbereitung für größere Aufgaben wünschen kann. Auch dem Geschmack der Schüler können diese musikalisch durchaus vornehm gehaltenen Stücke nur dienlich sein.

139. **Louis Vierne:** Sonate en Si mineur pour Violoncelle et Piano. op. 27. Verlag: A. Durand & Fils, Paris. (8 Frs.)

Diese Sonate muß man mit einer Dame spielen, die eine leichte und elegante Technik hat, und unter deren Händen sich die Begleitungsfiguren des Klaviers, die eine große Rolle in diesem Werk spielen, wie zartes Rankenwerk um die Solostimme schlingen. Aber auch

Pikanterie darf der jungen Dame nicht fehlen, wenn sie die kurzatmigen, spielerischen, rhythmischen Imitationen, wie sie die Franzosen so gern an Stelle der gründlichen Arbeit stellen, mit der nötigen Grazie herauslocken will. Aber der Cellist sei ein Mann, mit starkem Temperament und kräftiger, energischer Bogenführung. Dann wird die Sonate im rechten Gleichgewicht gehalten sein. Der erste Satz ist der solideste: in der Form korrekt, in den Themen durchaus glücklich, in der Harmonik interessant, ein gutes Stück Musik. Der langsame Satz dagegen verliert sich in einer langatmigen, wenig sagenden Melodik und fristet ein etwas erzwungenes Dasein. Auch der Schlußsatz hat nicht die innere Fröhlichkeit, die er gern haben möchte, kann aber so flott gespielt werden, daß er angenehme Eindrücke hinterläßt.

Hugo Schlemüller

140. **H. Drechsler:** Gesänge für eine Singstimme und Klavier. op. 44 (Mk. 4.—), 46 (Mk. 4.—), 48 (Mk. 2.—). Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Drechslers musikalisches Können reicht zur Vertonung so problematisch schwieriger Texte, wie die hier in Frage kommenden von Detlev von Liliencron und Ada Negri vorläufig noch nicht aus. Er ist ein modern erzogener Musiker, der mit ehrlichstem Willen und Ernst arbeitet, das ist gar nicht zu verkennen, dessen Erfindung aber nicht imstande ist, die trotz ihrer rauhen Ecken doch poesiedurchfluteten Dichtungen Liliencrons oder die ungewöhnlichen, um nicht zu sagen etwas wunderlichen Texte von Ada Negri musikalisch treffend zu illustrieren. Phrasentum, gepaart mit handwerksmäßiger Musizierlust, das ist es, was in seiner Musik übermäßig hervortritt, und dazu noch gelegentlich, wie gegen den Schluß der „Birke" op. 44 No. 2, ein völliges Vergreifen in der musikalisch-poetischen Ausarbeitung der Situation. Den Schwerpunkt seiner Musik verlegt der Komponist auf die kunstvolle Verwendung des Klaviers; die Singstimme wird oft so stiefmütterlich behandelt, daß es fast den Anschein hat, als ob dem Komponisten der Sänger überhaupt unausprechlich gleichgiltig wäre. Verhältnismäßig am besten gelungen sind die „Visionen" op. 48. Hier spürt man wenigstens eine systematisch gestaltende Hand, die das Ganze zusammenfaßt, ohne in Kleinigkeiten zu zerbröckeln. Emil Liepe

141. **Sept Chants Populaires.** Verlag: P. Jurgenson, Moskau-Leipzig. (2 Rb.)

Spanische, russische, italienische, flämische und andere Volkslieder, jedes außer dem Urtext auch noch mit russischer und französischer Übersetzung versehen, sind hier von Maurice Ravel, Alexandre Georges und Alexander Olénin unter glücklicher Wahrung des nationalen Kolorits harmonisiert und mit charakteristischer, unschwer spielbarer Klavierbegleitung ausgestattet worden.

142. **Chansons Ecossaises.** Ebenda. (1 Rb.)

Vier ebenfalls mit französischer und russischer Übersetzung versehene schottische Gesänge — Gedichte von Burns —, die Paul Vidal auf interessante und geschickte Art musikalisch bearbeitet hat.

143. **Konrad Ramrath:** Vier Lieder op. 10; Vier Lieder op. 19; Lieder eines Falters. op. 20. Verlag: Tischer & Jagenberg, Köln (Mk. 4.—.)

Ramrath ist eine moderne, subtil empfindende, echt lyrische Natur. Er versenkt sich mit intensiver Hingabe in das Dichterwort (von Dehmel, Finckh, Mombert u. a. stammen die Texte), und aus der von innen heraus sich gestaltenden Deklamation quillt ihm die Gesangsmelodie. Der Klavierpart ist reich bedacht und mit zahlreichen harmonischen Feinheiten geschmückt. Die „Lieder eines Falters" sind mir ihrer Natürlichkeit und lieblichen Schönheit wegen besonders wert geworden.

144. **Oskar Metzner:** Zehn Lieder für Mittelstimme mit Klavierbegleitung. Eigener Verlag. (5 Kr.)

Diese Lieder wären wohl besser unveröffentlicht geblieben, da sie in keiner Beziehung etwas Eigenartiges sagen und auf ihren Autor als einen (wenn auch nicht unbegabten) Dilettanten schließen lassen. Walter Dahms

145. **B. Campagnoli:** Sieben Divertimenti für Violine. op. 18. Studienausgabe von Henri Marteau. Verlag: Steingräber, Leipzig. (Mk. 1.80.)

Die vorliegende, vortrefflich ausgestattete Ausgabe der für das Lagenstudium unentbehrlichen, in den sieben Lagen gehaltenen sieben Divertimenti, die auch in musikalischer Hinsicht gar nicht übel sind, unterscheidet sich von ihren mancherlei Vorgängerinnen dadurch, daß der Herausgeber eine einfach gehaltene zweite (begleitende) Violinstimme hinzugefügt hat.

146. **Heinrich Franz Biber:** Sonaten No. 6 c-moll, No. 7 G-dur. Studienausgabe von Henri Marteau. Verlag: Steingräber. (Mk. 1.50.)

Wer kennte nicht die prachtvolle c-moll Sonate von H. F. Biber (1644—1704), mit der Ferdinand David seine „Hohe Schule des Violinspiels" eröffnet hat? Welcher Geiger hätte sich nicht gefreut, daß in den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich" 1898 (5. Jahrg., 2. Hälfte) 8 und 1905 (12. Jahrg., 2. Hälfte) noch weitere 16 Sonaten dieses Komponisten veröffentlicht worden sind? Marteau hat den bezifferten Baß durch August Göllner für Klavier aussetzen lassen und als Ersatz für die Klavierstimme eine zweite begleitende Violinstimme hinzugefügt. Beide Sonaten entstammen dem 5. (nicht, wie angegeben, dem 12.) Jahrgang der genannten österreichischen Publikation. No. 6 ist identisch mit der durch David so bekannt gewordenen. Ich gebe ihr den Vorzug vor der gleichfalls eine Ciacona enthaltenden G-dur Sonate No. 7, da sie inhaltlich bedeutender und auch für den Konzertvortrag dankbarer ist.

147. **Julius Fischer:** Zweite Sonate für Violine und Klavier. op. 21. Verlag: Ad. Robitschek, Wien. (Mk. 6.—.)

Ein sehr beachtenswertes Werk, das tüchtige Interpreten verlangt. Der erste Satz ist großzügig im Aufbau und der Thematik, auch in rhythmischer Hinsicht eigenartig. Der träumerische, langsame Satz, dessen zweites Thema sich recht dem Ohre einschmeichelt, steht in schönem Gegensatz zu dem beinahe heroischen Charakter des ersten. Schubertsche Anmut und Heiterkeit, echt wienerische Gemütlichkeit werden dem Finale besonders viele Freunde erwerben. Daß Fischer, dessen erste Violinsonate wohl

noch ungedruckt ist, auch seine reizenden melodischen Einfälle geschickt zu verarbeiten weiß, verdankt er offenbar seinem Lehrer Robert Fuchs, dem diese Sonate gewidmet ist.

148. **Karol Szymanowski:** Sonate pour Piano et Violon. op. 9. Verlag: Albert Stahl, Berlin. (M. 9.—.)

Ein starkes Talent, viel Eigenart verrät diese Sonate eines der hervorragendsten Mitglieder der jungpolnischen Komponistenvereinigung, doch vermag ich darin keine spezifisch nationale Färbung zu entdecken. Ein feuriger Rhapsode, der aber auch liebliche Töne von sich zu geben weiß, spricht zu uns in dem knapp und gedrungen gehaltenen ersten Satz. Feine Stimmungsmalerei in freier Phantasieform enthält der langsame Satz, als dessen Mittelteil eine Art Scherzo fungiert. Im Finale aber pulsiert jugendfrisches Leben und trotziger Sinn, doch ist es weniger apart als die beiden vorhergehenden Sätze. Beiden Spielern sind recht dankbare Aufgaben gestellt, ein äußerer Vorzug, der den inneren Wert dieser Sonate in den Augen des Publikums noch erhöhen wird.

149. **A. Goedicke:** Klavierquintett. op. 21. Russischer Musikverlag, Berlin. (Mk. 10.20.)

Wüßte ich nicht, daß der Komponist Russe ist (was auch aus der Verlagsangabe hervorgeht), so würde ich ihn auf Grund seiner an Bach und überhaupt an die deutschen Klassiker anknüpfenden Musik als Deutschen eingeschätzt haben; jedenfalls fehlen diesem mit größter Satzkunst gearbeiteten Werke alle Kennzeichen der spezifisch russischen Musik. Bedeutend ist der erste Satz, der sogar in einer Symphonie mit Ehren bestehen würde, aber er erscheint mir mehr orchestral als kammermusikartig. Der langsame Satz leidet an einer gewissen Trockenheit der Erfindung und Empfindung. Das Finale ist in der Hauptsache eine gewaltige Fuge. Den vier Streichinstrumenten sind wie dem Klavier dankbare, aber auch keineswegs leichte Aufgaben zuerteilt, trotzdem die Melodik nicht gerade die stärkste Seite des Komponisten ist.

150. **Mezio Agostini:** Trio per Pianoforte, Violino e Violoncello. op. 17. Verlag: C. Schmidl & Co., Triest. (Mk. 6.50.)

Dieses Trio, das erst 1911 im Druck erschienen ist, obwohl es bereits im Januar 1904 bei einem Pariser Preisausschreiben den ersten Preis erhalten hatte, kann aufs wärmste empfohlen werden. Der Komponist verfügt über eine starke melodische Ader und versteht es, seinen meist plastischen Themen ein harmonisch reizvolles Gewand zu geben. Durchaus modern in seinem ganzen Fühlen und Denken hält er in der äußeren Form doch das Vorbild der Klassiker für maßgebend. Im zweiten langsamen Satz, der übrigens für die Ausführung nicht leicht ist, ist er auch in der Rhythmik eigenartig. Der erste Satz zeichnet sich durch schwungvolle Melodik, Leidenschaft und eine gewisse Großzügigkeit aus. Über dem langsamen Satz, besonders dessen Mittelteil, liegt viel Stimmungsreiz. Sehr flott ist das Scherzo, dessen Trio als Gegensatz zarte Melodik bringt. Recht lebendig geht es im Finale zu, das manchen geistsprühenden Gedanken hat. Das sehr dankbar für die Instrumente gehaltene Werk dürfte im Konzertsaal eine starke Wirkung ausüben.

151. **Sigfrid Karg-Elert:** Sonate für Violine allein. op. 88. (Mk. 2.—.) Partite für Violine allein. op. 89. (Mk. 1.80.) Leichte Charakterstücke für zwei Violinen. Heft 1. op. 90. (Mk. 1.50.) Verlag: Carl Simon, Berlin.

Trotzdem der Komponist an Bach ganz offenbar anknüpft, ist er doch durchaus modern in dem Harmonik und Rhythmik. Er hat es verstanden, in den beiden Solowerken beachtenswerte Gedanken niederzulegen und den Geigern wertvolle Aufgaben zu stellen. Während die dreisätzige Sonate nur für Künstler ersten Ranges zum Vortrag geeignet ist, ist die fünfsätzige Partita weit leichter gehalten, ihrem ganzen Charakter nach aber auch weit weniger großzügig als die Sonate angelegt. Auffallen muß, daß der Komponist in der im wesentlichen doch in dem altherkömmlichen Dreivierteltakte gehaltenen Sarabande auch $^4/_4$ $^2/_4$ (wohl statt zwei Takte $^3/_4$) anwendet. Satz 3 „Ritornello“ ist im $^7/_4$, die „Aria“ (Satz 4) im $^5/_8$ Takt gehalten. — Reizvoll und hübsch, auch recht eigenartig erscheinen mir die leichten, instruktiven Charakterstücke, vor allem die Fughetta burlesca und Tambourin und Musette. Wilhelm Altmann

152. **Ernst von Dohnányi:** Suite für Orchester in vier Sätzen. op. 19. Verlag L. Doblinger, Wien und Leipzig. (Partitur: Mk. 30.—.)

In der Suite von Dohnányi steckt viel satztechnisches Können, eine sehr schätzenswerte tondichterische Begabung, die sich sowohl in der musikalischen Erfindung, wie in der formellen Gestaltung äußert. Sinn für eine ungewöhnliche Ausdrucksweise, die stellenweise der persönlichen Note nicht entbehrt, und für aparte Klangkombinationen sind der Arbeit nachzurühmen. Das Andante con Variazioni birgt manchen guten Einfall, ist rhythmisch und harmonisch sehr bunt gefärbt und wirkt durch manchen feinen Stimmungskontrast. Im Scherzo fesselt vor allem die geschickte Gegenüberstellung der Orchesterchöre und eine gewisse Leichtflüssigkeit der Erfindung; verschiedene Figuren, die ausgiebige Verwendung der Harfen weisen darauf hin, daß dem Komponisten das Klavier als Ausgangspunkt für seine musikalischen Gedanken diente. Mit der Romanza tritt die graziösere, elegantere Ausdrucksweise in ihr Recht. Die Umrankung der cantabilen Melodie ist von stellenweise reizvoller Klangwirkung. Freude am Klang dürfte diesen Satz inspiriert haben und täuscht vortrefflich über den Mangel an tieferer Empfindung hinweg. Durch die Gegenüberstellung der verschiedenen Themen und eine gewandte, auch kontrapunktische Gestaltung derselben, wird die für den letzten Satz, das Rondo, gewählte Form mit einem recht ansprechenden Inhalt gefüllt. Immerhin wiegt aber doch gerade in diesem Finale die Satztechnik schwerer, als eine rege, ausgiebige Phantasiebetätigung. Die Schlußsteigerung ist vortrefflich aufgebaut und entwickelt. An die Ausführenden, sowohl die Streicher wie die Bläser, werden sehr hohe Anforderungen gestellt. Besonders dürfte die Reinheit der Intonation recht viel Schwierigkeiten verursachen. Die Suite verdient, als ernste Künstlerarbeit in unseren Konzertsälen eingeführt zu werden. A. Eccarius-Sieber

KRITIK

OPER

ANTWERPEN: Die Wiederaufführung der umgearbeiteten, vor einigen Jahren wegen des direkt abstoßenden Textbuches de Tierre's mit nur geteiltem Erfolg gegebenen Oper „Baldie" von Jan Blockx wird auch in der Neubearbeitung unter dem Titel „Liefdelied" nicht den Erfolg der früheren Opern „Herbergsprinzessin" und „Seebraut" derselben Autoren zeitigen. Während es dem Komponisten in erhöhtem Maße gelungen ist, seiner Musik den Stempel seines großen Talentes aufzudrücken, ist die textliche Umarbeitung verfehlt und völlig eindruckslos. Die hiesige gute Aufführung brachte dem Komponisten viele Ehren ein; es wäre zu bedauern, wenn das Textbuch einer Verbreitung im Wege stehen würde. — Offenbachs Meisterwerk „Hoffmanns Erzählungen", hier seit langen Jahren nicht mehr gegeben, wirkte, dank einer vorzüglichen Darstellung, besonders seitens des famosen Baritonisten Steurbant, der feinfühligen Leitung des Orchesters durch Kapellmeister Schrey und einer wundervollen szenischen Aufmachung wie eine Novität auf das Publikum.

A. Honigsheim

BASEL: Im gewählten Repertoire der letzten Wochen bildeten die Gastspiele Fritz Feinhals' und Alfred von Bary's willkommene Höhepunkte. Ersterer schuf im Wotan der „Walküre", von Else Kronacher als Brünnhilde glänzend unterstützt, ein machtvolles Charakterbild, während sein Don Juan trotz feinster musikalischer und schauspielerischer Differenzierung zu deutsch anmutete. Herr von Bary, durch starke Indisposition in der Entfaltung seiner Mittel gehindert, bot den Lohengrin in verinnerlichter, packender Darstellung, mußte aber leider die „Tannhäuser"-Aufführung absagen lassen. Von unsern einheimischen Kräften verdienen Margarete Maschmann als Elsa, die Ortrud Lola Steins und der Heerrufer Philipp Kraus, sowie die temperamentvolle Leitung durch Gottfried Becker besondere Erwähnung.

Gebhard Reiner

BERLIN: Die Komische Oper ist in dieser Saison die einzige Bühne Berlins geblieben, die in ihrem Repertoire der fünfzigsten Wiederkehr von Heinrich Marschners Todestag gedachte. Die Neueinstudierung des „Vampyr" gestaltete sich somit zu einer kleinen Erinnerungsfeier, für die alle Besucher des Hauses von Herzen dankbar waren. Den Anforderungen, die Marschner an Orchester, Chor und Solokräfte stellt, ist die Komische Oper allerdings nicht gewachsen. Man mußte oft mit dem guten Willen vorliebnehmen. Am eindrucksvollsten spielte Herr Egenieff, der in der Titelrolle gastierte. Seine charaktervolle Anlage und Durchführung der Hauptpartie traten fast aus dem Rahmen der Vorstellung heraus. In den großen Stellen des dritten Aktes bot er sogar eine Leistung ersten Ranges. Sonst ist über diese Neueinstudierung, die auf wesentlich höherem Niveau stand, als die letzten Verdiaufführungen, nichts weiter zu sagen. Auch Ausstattung und Inszene gingen nicht über konventionelle Schablonen hinaus.

Georg Schünemann

BREMEN: Von den Opernaufführungen der letzten Wochen sind außer „Hoffmanns Erzählungen" unter der Leitung von Eugen Gottlieb „Die lustigen Weiber von Windsor", die Cornelius Kun dirigierte, in neuer Besetzung hervorzuheben. — Jan van Gorkom sang an zwei Abenden im „Troubadour" (Graf Luna) und „Zar und Zimmermann". Noch größeres Interesse bot vielleicht das Gastspiel von Elisabeth Boehm-van Endert als Margarethe.

Prof. Dr. Vopel

BRÜSSEL: „Fidelio", in Beethovens zweiter Fassung von 1814, erlebte im Monnaie-Theater unter Lohse eine sorgfältig vorbereitete und stilgerechte Aufführung, über die alle Musikfreunde in hellem Entzücken sind. Die von Gevaert dazu geschriebenen und bei früheren Aufführungen verwendeten Rezitative sind somit wohl für immer ad acta gelegt. Jedenfalls ist nur eine Stimme, daß der Dialog entgegen der Ansicht Gevaerts nicht nur nicht störend wirkt, sondern die ernste Handlung eher hebt. Die zwischen den zwei letzten Aufzügen eingelegte[1]) „Leonoren"-Ouvertüre No. 3 gab Anlaß zu enthusiastischen Kundgebungen für Lohse.

Felix Welcker

DORTMUND: In wiederholten Gastspielen gab der Tenorist Hans Tänzler von der Karlsruher Hofoper Gelegenheit, die reine Gesangsschönheit seiner Stimme und die Vielseitigkeit seiner Charakterisierungskunst in den Rollen des Radames, Walter Stolzing, Tannhäuser, Lohengrin und Tristan zu bewundern. Unsere tüchtigen heimischen Kräfte, wie Reisinger als poetischer Hans Sachs und Wolfram, Scherer als munterer David, Engelke als maßhaltender Beckmesser, Barck als gemessener Pogner, die Damen Schwarz und Aich als Evchen, Elsa und Elisabeth, paßten sich dem Gaste künstlerisch an, so daß die harmonischen Aufführungen zu Festspielen unseres Theaters sich erhoben. — Neu war d'Alberts reizende Oper „Flauto solo" mit Frl. Meyer-Olbrich als derb-frischer Peppina, und neueinstudiert ging „Othello" mit Wildbrunn in der Titelrolle und Frl. Schwarz als Desdemona in Szene. — Der diesjährige Mozart-Zyklus hatte bereits in dem „Figaro", der „Entführung" und in „Cosi fan tutte" mit den Rezitativen von Schillings und Levi und in den neuen stilvollen Einrichtungen nach dem Münchener Residenztheater großen Erfolg.

Heinrich Bülle

DRESDEN: Ein Gastspiel des Kopenhagener Heldentenors Wilhelm Herold begrüßte man schon um deswillen mit Freude, weil es den Spielplan etwas belebte. Der Gast sang den Turiddu und den Canio, und man konnte dabei feststellen, daß sowohl Mascagni's „Bauernehre" als auch Leoncavallo's „Bajazzi" noch immer einen großen Eindruck hinterlassen, zumal wenn sie längere Zeit nicht gegeben worden sind. In Helena Forti erhielten wir eine vortreffliche neue

---

[1]) Vgl. über die zweckmäßigste, u. E. einzig richtige Placierung der „Leonore" No. 3, nämlich an den Schluß der Oper, die lehrreiche Studie „Leonoren"-Fragen von Arthur Seidl im 10. Beethoven-Heft der „Musik" (Jahrgang 11, Heft 7). Red.

Santuzza, während die von Elise v. Catopol erstmalig gesungene Nedda nicht bedeutend war. Angesichts der Erstarrung unseres Opernspielplans, in dem die Neustudierung der „Meistersinger“ die einzige Tat seit vorigem Herbst darstellt, halte ich es für meine ernste Pflicht, gegen die Vernachlässigung Mozarts, deren man sich hier schuldig macht, kräftig Verwahrung einzulegen. Seit Beginn der Saison ist nur die „Entführung“ einmal gegeben worden, „Don Juan“, „Zauberflöte“ fehlen vollständig, ebenso „Figaro's Hochzeit“. Das ist ein Zustand, der sich mit der künstlerischen Stellung der Dresdener Hofoper nicht verträgt, denn Mozarts dramatische Meisterwerke müssen zum eisernen Bestand des Spielplans gehören. Kann wirklich keiner unserer jüngeren Baritonisten den Don Juan singen und darstellen? Warum ruft man dann nicht Carl Perron auf den Plan, der doch dafür der rechte Mann ist? F. A. Geißler

ELBERFELD: Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen“, d'Albert's „Tiefland“ und Saint-Saëns' hier lange nicht gegebene Oper „Samson und Dalila“ wurden uns in vortrefflichen Aufführungen geboten, bei denen unter Hans Willcken unser städtisches Orchester auf bedeutender Höhe stand. Durch herrliche Leistungen als Coppelius-Dapertutto-Doktor Mirakel („Hoffmanns Erzählungen“), Sebastiano („Tiefland“) und Oberpriester („Samson und Dalila“) entzückte Karl Armster, „der Stolz Elberfelds und die Hoffnung Wiens“. Eine ergreifende Marta war Franziska Callwey, eine in jeder Hinsicht blendende Dalila Anna Kettner. In der Operette, für die es auch an ausreichenden Kräften fehlt, müssen wir uns statt beachtenswerter Neuerscheinungen mit älteren Werken begnügen. Dagegen bemüht sich die Bühnenleitung mit Recht um die Pflege der komischen und Spieloper, von der „Die lustigen Weiber von Windsor“, „Der Postillon von Lonjumeau“, „Fra Diavolo“, „Wildschütz“, „Regimentstochter“ auf dem Spielplan erschienen. Auch Kreutzers „Nachtlager von Granada“ wurde einmal wieder gern gesehen. Einige Engagements-Gastspiele hatten wenig Erfolg; dagegen war Erika Wedekind als noch immer in jeder Hinsicht brillante Frau Fluth ein stets willkommener und gefeierter Gast.
F. Schemensky

ESSEN: Wie im Konzertsaal, so ist bei uns jetzt auch im Theater Hermann Abendroth Trumpf. Vorstellungen, die er dirigiert, sind tagelang vorher ausverkauft, und Herren wie Damen der Gesellschaft drängen sich, unter ihm auf der Festwiese der „Meistersinger“ mittun zu dürfen. Im Gegensatz zu der Sensation, die aus ihm gemacht wird, steht die durchaus sachliche Art, wie er seine Aufgaben anfaßt. „Fidelio“ und „Meistersinger“ dirigierte er mit prachtvoller Diskretion und verband die Liebe zum Einzelnen mit dem fortreißenden Zug ins Große. Aus den Geschehnissen am Theater ist sonst nichts zu erwähnen, als daß die Kräfte des Charlottenburger Opernhauses hier vor dem zukünftigen Direktor ihre künstlerische Besuchskarte abgeben.
Max Hehemann

FRANKFURT a. M.: Die letzten Ereignisse unserer Oper, denen ich jedoch wegen gleichzeitig stattfindender Konzerte nicht beiwohnen konnte, und die ich daher nur kurz zu registrieren vermag, waren: eine Neueinstudierung des Rossinischen „Tell“, eine Festaufführung des „Tristan“, bei der Ejnar Forchhammer, unser intelligenter Heldentenor, zum hundertsten Male den Tristan sang, während unsere stimmgewaltige Primadonna Paula Doenges die Isolde gab, und erfolgreiche Gastspiele von Aino Ackté als Tosca und Salome. — Dukas' „Ariane und Blaubart“, deren Erstaufführung in Deutschland hier stattfand, ist längst wieder vom Repertoire verschwunden, dagegen hält sich neben dem nach wie vor zugkräftigen „Rosenkavalier“ noch Waltershausens „Oberst Chabert“, dessen Uraufführung Frankfurt brachte. Theo Schäfer

GENF: „Torquato Tasso“, Oper in vier Akten und 8 Bildern, Text von J. und P. Barbier, Musik von Eugène d'Harcourt, dem Begründer der Pariser d'Harcourtkonzerte, ging am 2. Februar zum erstenmal in Szene. Der Text, im vorwagnerischen Stil, konnte nur wenig Interesse erwecken. Die Musik ist reizvoll und enthält hübsche lyrische Stellen, die den feinen Musiker verraten. Das Werk fand freundliche Aufnahme, und die Ausführenden, unter denen Mme. Kossa (Leonore) hervorragte, und der Komponist wurden wiederholt gerufen.
Prof. Oscar Schulz

KÖLN: Im Opernhause hat Kreutzers „Nachtlager in Granada“ dank recht feinfühliger und liebevoller Neueinstudierung und Vorführung durch Ernst Praetorius, mit Sofie Wolf als ausgezeichneter Gabriele und dem jungen sehr begabten Baritonisten Karl Renner als noch nicht ganz ausgereiftem, aber bereits in wesentlichen Teilen sehr schätzbarem Prinzregenten mit Fug und Recht wiederum viele Freunde gefunden, die sich als durch den herrlichen Melodieenschatz und das traute romantische Element wahrhaft erwärmt zeigten. — Nach erfolgreichem Gastspiel wurden der Frankfurter Baritonist Friedrich Braun und die Breslauer Soubrette Minnie Wolter zum Herbst dem Opernhause verpflichtet. Bei einem Aushilfsgastspiel als Wotan in der „Walküre“ bewährte Carl Perron von Dresden die alte Tatsache, daß wirkliche Könner bis zu wesentlichem Grade über Zeitliches triumphieren.
Paul Hiller

KREFELD: Uraufführung der Spieloper „Die Barbarina“ von Otto Neitzel. Die Oper kam zur rechten Zeit, zur Zeit der Feiern des 200. Geburtstags Friedrichs des Großen. Barbarina, die berühmte Tänzerin an der Berliner Hofoper, konnte sich bekanntlich rühmen, eine der wenigen Frauen zu sein, die dem Todfeinde Maria Theresias gefährlich geworden waren. In Neitzels Textbuch (Neitzel durfte sich mit aller Berechtigung erlauben, sein Libretto selbst zu arbeiten) ist die Gestalt dieser rassigen Kurtisane allerdings, der Überlieferung widersprechend, in ein süßes, allzu rosiges Licht getaucht; darin ist wohl die Achillesferse des Werkes zu finden. Der König hat eine „stumme Rolle“ aufgenötigt bekommen, mit der er sich im Leben kaum abgefunden haben wird. „La belle Barberine“, „cette créature“, ist wohl imstande gewesen, alle Leidenschaften des sonst so weltabgewandten „Philosophen von Sanssouci“ zu entfesseln. Wie der Librettist mit dem Stoffe, so fühlte sich der Komponist mit dem musikalischen Stil in Konflikt. Es ist aber auch (trotz der

„Meistersinger“) kein leichtes Unterfangen, die Stilarten verschiedener Richtungen ästhetisch einwandfrei zu mischen. Ich glaube, an diesem Wagnis muß wohl der Genialste scheitern. Hier die im Händel-Bachschen Sinne geschriebene Original-Sizilienne Friedrichs, dort der in Richard Strauß' Dithyramben schwelgende Sinnenrausch! Dazwischen der elegante, weitgeschwungene, wenn auch etwas süße Stil Jacques Offenbachs, den über „Hoffmanns Erzählungen“ hinaus fortzusetzen ihm leider nicht mehr beschieden war. Die Instrumentierung ist geschickt und verrät den Routinier. Oft blüht und sproßt es im Orchester in echten, satten Farben. Jedenfalls bedeutet Neitzels „Barbarina“ eine frische, ehrliche Arbeit, der bei dem heutigen Mangel an guten Neulingen nur zu wünschen wäre, daß sie Eingang fände auf allen deutschen Bühnen. Das Werk, das vor sechs Jahren zuerst in Wiesbaden inszeniert wurde, ist vom Dichterkomponisten einer umfassenden Durcharbeitung unterzogen worden. Eigentlich sollten sich Krefeld, Dessau, Hamburg, Dortmund, Elberfeld und Hannover in die Ehre der Uraufführung teilen. Aus rein technischen Gründen hat Krefeld jetzt den Vorzug der Uraufführung erhalten; das war um so erfreulicher, als Krefeld tatsächlich eine Oper besitzt, die sich mit mancher anderen getrost in Vergleich ziehen lassen darf. Allerdings hat man mit Sankt Bureaukraz nicht gerechnet. Der verbot schnell jede Wiederholung, weil die Genehmigung nicht eingeholt worden war, den alten Fritz auf der Bühne, gebe er sich noch so gesittet, mimen zu dürfen. Otto Neitzel gönnt man diese wirksame Reklame von Herzen.

Alfred Fischer

LEIPZIG: Für den Mozart-Zyklus am Stadttheater wurde außer dem bereits erwähnten „Figaro“ auch noch „Cosi fan tutte“, leider in Devrients den originalen Sachverhalt umkehrender Bearbeitung, aber gleichfalls mit Cembalo-Rezitativen, und unter Pollaks den Mozartstil meisterhaft beherrschender Leitung gegeben. Dabei hatte das entzückende Werk vor dem „Figaro“ den Vorzug der wenigen (6) Partieen, war also leichter zu besetzen. Aline Sanden und Grete Merrem als die beiden Schwestern standen in Gesang wie in Darstellung auf seltener Höhe; Frl. Fladnitzer und die Herren Jäger, Klinghammer, Staudenmayer schlossen sich mit bestem Gelingen an. Die Spielleitung von Dr. Loewenfeld sorgte für die Echtheit des ganzen Rokokorahmens. — Für den kommenden Strauß-Zyklus sind bisher „Salome“ und „Elektra“ nach längerer Pause neu hervorgeholt worden, in beiden die ausgezeichnete Aline Sanden in der Titelrolle. Sensationellen Erfolg hatte das Gastspiel des wirklich hervorragenden Moskauer Hofopernsängers Baklanoff als Rigoletto.

Dr. Max Steinitzer

ST. PETERSBURG: Im Marientheater gab es ein großes Abschiednehmen. Medea Fiegner hat sich als Carmen von der Hofoper verabschiedet, der sie 25 Jahre angehörte. Der Künstlerin wurden außergewöhnliche Ovationen dargebracht; der Vorstellung wohnten der Kaiser und die kaiserliche Familie bei. — In der Italienischen Oper bilden die beliebten Opern das Repertoir; Battistini und Lina Cavalieri stehen im Mittelpunkte des Interesses. — Glänzend floriert die Operette, und zwar konkurrieren vier Theater mit der „Eva“. Im Passagetheater dirigierte Lehár selbst und wurde unsagbar gefeiert. Im Kasino sind Mizzi Wirth, Grete Freund, Julius Spielmann und Ed. Steinberger die Stars des Wiener Ensembles.

Bernhard Wendel

STUTTGART: Außer dem Verdi'schen „Maskenball“, den Erich Band und Emil Gerhäuser in sauberer und wirkungsvoller Neugestaltung herausbrachten, erhob sich nichts Bedeutungsvolleres aus dem zwischen den Polen „Fidelio“ und „Lustige Witwe“ und „Zigeunerbaron“ etwas schwächlich schwankenden Spielplan. Ein Gastspiel Perrons als Wotan in der „Walküre“ war noch ein Lichtblick, der dankbar begrüßt wurde.

Oscar Schröter

WEIMAR: Innerhalb sechs Wochen gingen folgende Werke in Szene: „Fidelio“, „Der fliegende Holländer“, „Tannhäuser“, „Tristan und Isolde“, „Götterdämmerung“, „Electra“, „Freischütz“, „Mignon“, „Carmen“, „Hoffmanns Erzählungen“, „Die lustigen Weiber“, „Der Barbier von Bagdad“ (in der Mottlschen Bearbeitung), „Madame Butterfly“, „Die Entführung aus dem Serail“ und neu eingeübt „Das Glöckchen des Eremiten“ sowie „Die Fledermaus“. Strauß' hofbühnenfähig gewordene Operette wurde in ganz neuem Gewande gegeben. — Eine kleine einaktige Operette: „Aber Herr Amtmann“, Text von F. Daghofer, Musik von A. Rösel, erlebte gelegentlich eines bunten Abends im Armbrustsaale ihre erfolgreiche Uraufführung. Das launige Werkchen entfesselte stürmischen Beifall, der die beiden Autoren wiederholt an die Rampe rief. Carl Rorich

WIEN: Wer von Eugen d'Albert nach seiner „Abreise“, diesem kleinen, silberflimmernden, mit graziöser Vollkommenheit gefaßten Bijou, eine Belebung der deutschen komischen Oper oder auch nur ein beispielgebendes Vorwärtsdringen auf dem Wege erwartet hat, der zu einer Neugestaltung der Musikkomödie aus unserem heutigen Gefühl heraus führt, mußte bei seiner jetzt in der Hofoper zur Uraufführung gelangten „Verschenkten Frau“ eine schmerzliche Enttäuschung erleben. Eine doppelt schmerzliche: weil das Werk auf so betrüblichen Operettenpfaden geht, so verdrießlich begnügsam mit dem erstbesten und eben deshalb gar nicht „guten“ Einfall sich begnügt, so ärgerlich den minderwertigen Publikumsinstinkten schmeichelt, ohne dabei die Kraft zu haben, sie auch zu erobern, und ohne durch irgendeine Wendung das Verlangen nach irgendwelchem Ernst, nach eigener künstlerischer Befriedigung zu verraten, — ein Verlangen, das doch einmal da war und das jetzt ganz eingelullt zu sein scheint. Und das ist das Verstimmendste: daß ein Künstler, der mit solch finsterer Wucht auf die stolzesten Probleme losgegangen ist, dem Byron's „Kain“ oder Hebbels „Rubin“ gerade gut genug als dichterische Unterlage für seine Musik waren, und dem dann auch die „Abreise“ und „Flauto solo“ gelungen sind —, daß ein solcher Künstler, der auch sein technisches Rüstzeug immer blank und immer für einen Meisterhieb parat hielt, jetzt von solch

hohen Dichtern auf Rudolf Lothar und F. Antony gekommen ist und von dem Ernst seines einstigen Musikstils auf jene behende Geschicklichkeit, deren schließlich und endlich Léhar und Fall auch fähig sind. Wäre die „verschenkte Frau“, mit ihren albernen qui-pro-quos, mit ihrer geradlinigen, jede überraschende Lustigkeit ausschließenden Handlung und ihrer fast peinlich „gewandten“, von Wagner und Puccini ebenso wie von der heutigen Wiener Operette „gespeisten“ Musik von einem anderen als d'Albert, dessen feine Künstlerschaft sich ja doch in einzelnen Sätzen und Sätzchen (nur leider allzuschüchtern) meldet, so würde man die Oper wahrscheinlich mit ungetrübterem Vergnügen genießen; würde sagen, daß es auch Werke dieser Art zu angenehmer Unterhaltung geben muß, daß die Blumenthal und Fulda für das alltägliche Bedürfnis nach anständiger Zerstreuung ebenso nötig sind als die Großen, denen man die seltenen Feste der Seele verdankt, und würde unter diesem Gesichtspunkt die „verschenkte Frau“ als ein ganz gefälliges, nicht gerade allzuwählerisch gestaltetes Lustspiel von angenehmen, melodischen Manieren und hübscher und lebhafter Orchestersprache entgegennehmen, ohne übertriebenes Entzücken, aber auch ohne die enttäuschte Abwehr, mit der man die an sich anspruchslose und nun durch ein gewisses, zu wenig zurückhaltendes Werben um den Erfolg oft peinlich wirkende Schöpfung jetzt fortschiebt — gerade weil sie von einem kommt, von dem man mehr fordern durfte. Eine Abwehr, die für d'Albert schmeichelhafter ist als der größte Beifall, den er mit diesem so wenig ursprünglichen und echten, mit solch verruchter Koketterie zur Galerie aufblinzelnden Werke hätte haben können. Er selbst hat gleichsam eine Entschuldigung damit vorgebracht, daß er trotz aller Lust zum Schaffen einer Komödie fünf Jahre lang kein mögliches Buch erlangen konnte, und daß ihm dieses jetzt nur durch die Betriebsamkeit einer für ihn suchenden Agentur ins Haus kam. Darin aber liegts: durch Agenturen entstehen keine rechten Opern, und eine Dichtung, die den Komponisten fruchtbar macht, wird niemals durch prozentual bezahlte Vermittlung gewonnen, — sie muß in ihrem Stofflichen wenigstens, in der Vision der Menschen und Vorgänge, im Tondichter selber entstanden sein; mag es dann er selbst oder ein anderer in Verse bringen. Anders gehts nicht, wirds nie gehen, und es ist auch hier nicht gegangen. Trotzdem aber hat die Bemühung der Agentur ein Kunstwerk zustandegebracht, wenn auch keines der Dichtung oder der Musik. Aber eines der Darstellung: wenn die „verschenkte Frau“ im Spielplan bleibt, so ist es nur Marie Gutheil-Schoder zu danken, die in einer Doppelrolle — halb schlichte Bäuerin, halb jauchzende, frohe Komödiantin — vielleicht die höchsten Möglichkeiten des Opernspieles erfüllt. Die plumpe, dumpfe, brutwarme Liebe der einen, die listige Verschlagenheit, die schwebende Anmut, die lachende Frechheit der anderen — eine Skala überzeugend charakteristischer Züge bei so vollkommenem Gesang, der aber auch in Tongebung und Art des Vortrags die beiden Charaktere durchaus scheidet — eine Leistung, wie die große Künstlerin selbst sie vielleicht noch nicht übertroffen hat, und die in ihrem Geist, ihrer Grazie und ihrem Übermut noch lange im Sinn bleibt, wenn alles andere schon verblaßt ist. Im übrigen war die ganze Vorstellung, von Bruno Walter mit vollendeter Meisterschaft geleitet, ganz ausgezeichnet; Wymétals Regie bemühte sich um schöne und eindrucksvolle Bühnenbilder und um möglichste Einfachheit der Gruppierung, und nur Einzelheiten störten wie fast immer in überflüssiger Übertreibung (die groteske Vorführung der Komödianten zum Beispiel); neben der Gutheil sang Frau Kiurina mit ihrer bestrickend hellen, jungen Stimme die verliebte Schwester. Schrödter ist ein behaglicher, nur in der Höhe des A nicht stimm-schwindelfreier Pater, Hofbauer vornehm, lebhaft und glaubwürdig als Capocomico, Haydter zu alt in der Maske und in seinem durchaus unerotischen Wesen, aber tüchtig wie stets. Schade um so viel gute Arbeit, zu der so viel wenig gute Musik gemacht wird. Richard Specht

KONZERT

BERLIN: Das 8. Nikisch-Konzert brachte keine Novität. Das Programm enthielt Webers „Oberon“-Ouvertüre, Tschaikowsky's Violinkonzert, von Mischa Elman mit vollendet sicherer Virtuosität gespielt, dann die Brahmsschen Variationen über ein Thema von Haydn und zum Schluß die leider gar zu selten erscheinende Symphonie in d von Robert Volkmann, deren kernige Ausdrucksweise und thematisch logischer Aufbau aus prägnanten Motiven vom Dirigenten glänzend zur Geltung gebracht wurde. — In ihrem 2. Abonnementskonzert hat die Singakademie Friedrich E. Kochs Oratorium „Von den Tageszeiten“ aufgeführt. Das Werk, das bei seiner ersten Aufführung in Berlin an dieser Stelle eingehend besprochen worden ist,[1]) hinterließ mir diesmal noch einen weit bedeutenderen Eindruck; allerdings war auch diese Aufführung erheblich in sich abgerundeter, ausgefeilter. Mit sichtlicher Sorgfalt hatte Georg Schumann die Chöre einstudiert, die in ihrem geschickten Aufbau einen herrlichen Wohlklang ausströmten. Für die Legenden waren die Knabenstimmen des Domchores zu Hilfe genommen worden und nach der Intention des Tondichters hoben sich diese Episoden mit ihrem religiösen Stimmungsgehalt aufs glücklichste schon in der Klangfarbe von den lebendig gestalteten Werkeltagsbildern ab. Mit gesteigertem Interesse folgt man der Entwickelung des Ganzen, dessen wundervoll aufgebauter Schlußchor — eine eigenartige Verbindung des Vaterunsers mit der Abendempfindung — mir zugleich als der Gipfelpunkt des Werkes erscheint. Der Dirigent an der Spitze seiner Singakademie und des Philharmonischen Orchesters, der Domchorknaben mit der von Irrgang trefflich behandelten Orgel, nicht zu vergessen des Soloquartetts (Irmgard Mott, Maria Seret-van Eyken, Paul Reimers, Franz Geßner) hat dem Schöpfer dieses Werkes, aus dem reiche Erfindung, gesundes Empfinden und reifes Können zu uns spricht, einen wohlver-

[1]) Vgl. 1. Märzheft 1910, S. 304. Red.

dienten Erfolg mit dieser Aufführung erobert. — Der 6. Symphonieabend der Königlichen Kapelle brachte außer Beethovens Achter Symphonie und Wagners Kaisermarsch das neueste Werk Siegmund v. Hauseggers: „Natursymphonie mit Schlußchor“, die bis jetzt in Zürich (Uraufführung) und Hamburg zur Wiedergabe gelangt ist. Es kann mir nicht einfallen, über solch ein kompliziertes Werk nach einmaligem Hören ein Urteil abzugeben, ich bin nur imstande, von dem Totaleindruck zu sprechen, den es auf mich gemacht hat, der ich mit bestem Willen dem Empfindungsleben seines Schöpfers, dem musikalisch-poetischen Gedankengange, dem ganzen Aufbau zu folgen bemüht war, soweit meine Kraft reichte. Es weht ein finstrer, dämonischer, hoffnungsloser Geist durch alle drei Sätze; der harmonischen Schrecknisse gibt es eine so überreiche Fülle, ebenso der neuen Klangmischungen meist grausiger Art, daß das Ohr ganz betäubt wird; die Aufmerksamkeit erlahmt in dem Gefühl der Ohnmacht, aus der überreichen Fülle der Orchesterstimmen einen leitenden Faden herauszufinden. Man könnte bei dieser Musik seine Phantasie auf die grausigen Ungetüme der Vorzeit hinlenken, die riesigen Saurier, das Megatherium, das Mammut, auf die gewaltigen Erschütterungen unseres Erdballs, denn das muß man zugestehen, daß dieser unerhörten Orgie des Häßlichen der Stempel finstrer, unerbittlich finstrer Größe aufgedrückt ist. Im Finale, wo die Menschenstimme einsetzt und man hoffen könnte, daß sie eine Lösung der Spannung bringen würde, steigert sich aber noch die gewollte Häßlichkeit, denn dem Chore wird ein fast kreischender Klang durch die Stimmführung abgetrotzt. Und das auf die herrlichen Worte des Goetheschen Gedichtes: „Im Namen dessen, der sich selbst erschuf“. Zum Schluß erstirbt die Musik, ohne dem Hörer eine Erlösung zu bringen, sie sinkt düster wie sie anhob, in sich zurück, ohne Hoffnung. Niemals möchte ich in die Lage kommen, dieses Werk jemals wieder zu hören, wenigstens nicht eher, bevor die Möglichkeit gegeben wäre, es durch häusliches Studium näher kennen zu lernen. Das Augenstudium allein würde es ermöglichen, diese Musik auf ihren Inhalt zu prüfen, das Ohr allein versagt hierbei. Richard Strauß hat seine Persönlichkeit voll eingesetzt, das Orchester ebenso alle seine Kräfte, um dieses Klangungetüm zu bewältigen, es klar in seiner Eigenart hinzustellen. Hausegger geht, auch das muß man anerkennen, seinen eigenen Weg, bis jetzt wohl noch einsam in seinem Wollen. Ob ihm die Welt folgen wird — wer mag das wissen. E. E. Taubert

Gegen seine bisherige hiesige Gewohnheit brachte das Fitzner-Quartett nur sattsam bekannte Werke (Brahms a-moll, Beethoven op. 18 No. 6 und Mozart D-dur mit obligatem Violoncell) zur Aufführung. — Dagegen vermittelte uns das aufstrebende Brüder Post-Quartett, das auch für Gernsheims hier gelegentlich der Uraufführung durch das Klingler-Quartett gewürdigtes wertvolles A-dur op. 83 wacker eintrat, die Bekanntschaft mit dem Klavierquintett op. 36 von Fritz Volbach, der selbst am Klavier saß. Dieses unstreitig interessierende und beachtenswerte Werk verbindet die klassischen Formen mit modernem Gefühl. Der erste Satz zeichnet sich durch Schwung und Lebendigkeit aus, die darin gezeigte Leidenschaft ist nicht erkünstelt. Der zweite Satz, eine Musette mit sehr einschmeichelnder Melodie, spekuliert wohl zu sehr auf die Gunst des Publikums, das hier die rasch gebotene Wiederholung kaum erbeten hatte. Durchaus vornehm und edel ist der langsame Satz; im Finale überwiegt wohl die geschmackvolle Arbeit der darin niedergelegten Gedanken. — Das Wittenberg-Quartett bereitete seinem Zuhörerkreise einen schönen Genuß durch die gediegene Wiedergabe von Beethovens f-moll, Gernsheims F-dur und des Brahmsschen h-moll Quintetts, in dem Oskar Schubert seelenvoll die Klarinette blies. — Das Streichquartett Heermann-Van Lier begünstigte die Klassiker: zwischen Haydns Lerchen-Quartett und dem Schubertschen d-moll konnte man mit großem Genuß das Brahmssche H-dur-Trio (neue Ausgabe) hören, dessen Klavierpart von Karl Friedberg in jeder Hinsicht ausgezeichnet gespielt wurde. — Eugène Ysaye's wunderbarer Ton und tief innerlicher Vortrag feierte in Vieuxtemps' d-moll Konzert und in dem Adagio des Mozartschen G-dur Konzerts den größten Triumph; nicht befreunden aber konnte ich mich mit seinen Kadenzen zu diesem Werk. Daß der Künstler nach Lalo's vollständiger Symphonie espagnole noch Vieuxtemps' Ballade und Polonaise sowie ein zweites Werk als Zugabe folgen ließ, beweist seine ungemeine Leistungsfähigkeit, aber auch die Unersättlichkeit des Publikums. — Gemeinsam konzertierten die Pianistin Marianne Munk und die hier schon bekannte Violoncellistin Adèle Clément mit dem Blüthner-Orchester, das von Leonid Kreutzer und während des Gernsheimschen Violoncellkonzerts vom Komponisten geleitet wurde; das größere und reifere Talent ist meines Erachtens die Pianistin, deren Wiedergabe der Bachschen Ciaconna in der Brahmsschen Bearbeitung für die linke Hand besonders durchdacht und verständnisvoll war.

Wilhelm Altmann

Mit den von Fritz Lindemann nicht gerade begeisternd geleiteten Philharmonikern konzertierten Emmy Raabe-Burg (Gesang) und Birger Hammer (Klavier). Die Sängerin bewies im Vortrag dreier Opernarien von Rossini, Mozart und Verdi sowie des Kußwalzers von Arditi, daß ihr trefflich geschultes, wohllautendes Organ im großen und ganzen noch immer den Anforderungen des Ziergesanges gewachsen ist. Der zweifellos begabte, aber noch unfertige Pianist spielte Schumanns a-moll Konzert technisch gewandt und sicher; in poetischer Hinsicht schöpfte er den Gehalt des Werks auch nicht annähernd aus. Einen erheblich günstigeren Eindruck hinterließ die Wiedergabe des c-moll Konzerts von Saint-Saëns. — Einen anregenden Verlauf nahm auch das 2. der von Sam Franko mit dem Blüthner-Orchester veranstalteten „Orchesterkonzerte alter Musik“. Italienische, französische und deutsche Meister des 18. Jahrhunderts standen auf dem Programm, das mit einer ansprechenden Sinfonia da Camera in D-dur für 2 Violinen, Cello und Generalbaß

von Nicolo Porpora eröffnet und mit Haydns C-dur Symphonie No. 7 beendet wurde. Reizende Tänze von Rameau, von denen ein entzückender Rigaudon wiederholt werden mußte, und Bachs unverwüstliches d-moll Konzert für 2 Violinen (von Emily Gresser und Flora Field musikalisch sicher, aber mit noch nicht ganz einwandfreier Technik vorgeführt) bildeten weitere, dankbar entgegengenommene Gaben. Am interessantesten war die Bekanntschaft mit dem d-moll Konzert für Streicher von Antonio Vivaldi, der Urgestalt des berühmten, seither fälschlicherweise Wilh. Friedemann Bach zugeschriebenen Orgelkonzerts. — Einen glänzenden Abschluß fanden die Hausegger-Konzerte des Blüthner-Orchesters mit dem 6. Abend. Die erste Hälfte war Beethoven gewidmet. „Leonore" No. 3, großzügig angefaßt, die Steigerung mit gewaltiger, fortreißender Kraft durchgeführt, bildete den verheißungsvollen Auftakt. Walther Lampe spielte darauf das Es-dur Konzert, nicht als blendender Virtuose, aber als ausgezeichneter Musiker von feinem Stilgefühl und reifer künstlerischer Kultur. Den erhebenden Schluß machte eine ganz hervorragende Wiedergabe von Bruckners Siebenter, deren herrliche Mittelsätze mit dem Erdenrest, der so manchen Stellen der Ecksätze, besonders des letzten, anhaftet, immer wieder versöhnen. So klang denn der Schlußabend dieser Konzerte, die in der verhältnismäßig kurzen Zeit ihres Bestehens sich zu einem künstlerisch hochbedeutsamen, an Anregungen und Genüssen reichen Faktor des Berliner Musiklebens entwickelt haben, in würdigster Weise aus. Willy Renz

Bogumil Sykora (Violoncello) merkte man noch zu sehr die kaum überstandene Schule an, jedoch gab es Stellen in seinem Spiel, die unbedingt aufhorchen ließen und auf eine Zukunft hinzuweisen scheinen, zumal der Künstler noch sehr jung ist und in seiner sicheren Technik ein gutes Fundament besitzt. Der mitwirkende Pianist Anatol v. Roessel erfreute ebenfalls durch eine gute Technik; von seinen Solovorträgen gelang ihm besonders die Fis-dur Romanze von Schumann. — Maurice Koessler scheint ein sehr begabter Violinist zu sein, der besonders durch sein Temperament auffällt; er sollte vor allem bestrebt sein, seine Technik auf eine noch höhere Stufe zu bringen. Walter Meyer-Radon (Klavier) spielte wohl mit viel Feuer, aber meistenteils zu laut. — Im 13. Loevensohn-Konzert kam eine neue Sonate für Klavier und Violine in e-moll op. 122 von Max Reger zur ersten Aufführung in Berlin. Eine besondere musikalische Bedeutung kann man diesem Werk nicht zusprechen. Ohne Frage ist auch hier Regers kontrapunktisches Können zu bewundern, aber das Werk an und für sich läßt uns kalt, abgesehen von einigen grotesken Stellen, die auf die Lachmuskeln wirken. Die Sonate für Bratsche und Klavier c-moll op. 10 von A. Winkler, die man hier auch zum erstenmal zu hören bekam, steht nicht viel höher als eine Konservatoriumsarbeit. Von den ausübenden Künstlern fiel besonders Alexander Stoffregen durch sein ausgezeichnetes Klavierspiel auf, aber auch die Herren Louis van Laar (Violine), G. Kutschka (Bratsche), Wilhelm Scholz (Klavier) und Marie Aubert (Gesang) füllten ihren Part mit gutem Gelingen aus. Von den sieben modernen französischen Liederkomponisten, die das Programm noch verzeichnete, hatte auch nicht einer etwas Besonderes zu sagen. — Ardi Schmidt ist pianistisch sehr gut beanlagt, jedoch möchte ich dringend vorerst noch ein weiteres ernstes Studium empfehlen. — Kurt Börner (Klavier) spielte ungefähr wie ein mittelmäßiger Klavierlehrer, der guten Unterricht gehabt, es jedoch zu keiner einwandfreien Technik gebracht hat und seinem Spiel weder künstlerischen Schwung noch Geist zu geben vermag. Aus ganz anderem Holz geschnitzt ist dagegen der Pianist Adolphe Borchard. Man kann sich vielleicht nicht immer mit seiner Auffassung einverstanden erklären, aber sein Spiel erfreut doch durch eine Fülle von geistreichen Einfällen und durch eine hervorragende und saubere Technik.

Max Vogel

Julia Hostater gab einen Liederabend mit einem durchweg interessanten Programm. Ihre etwas äußerliche doch feine Kunst kam besonders bei Liszt und Hugo Wolf zur Geltung. — Den 4. Abend des „Ungarischen Trios" (Gabriel Zsigmondy, Klavier; Emil Telmányi, Violine; Belá von Csuka, Violoncello) hörte ich mit gemischten Gefühlen. Als die reifste Kraft ist entschieden der Pianist anzusprechen. Im ganzen müßten die Herren von tüchtigem Zusammenspiel noch manches Zeugnis ablegen, um die Berechtigung ihrer Gemeinschaft zu beweisen. Die Cellosonate von Z. Kodaly zeigte sich als ein Werk, in dem viel gebrütet — manchmal, wie am Anfang: großzügig und suggestiv — und wenig geschaffen wird. — Rolf Rueff's Kunst (Lieder zur Laute) kann nicht recht als konzertreif angesehen werden. Seine Stimme ist nicht ausgiebig genug; auch steht er nicht genügend über seinem Stoff; er unterstreicht und hebt unelegant heraus, anstatt zu gestalten. — Kurt Lietzmann ist schon um einige Grade annehmbarer. Er besitzt eine schöne Baritonstimme (bei einem Lautensänger ein seltenes Ding), die er noch besser pflegen sollte. Seine schlichte, innige Art — sie weist ihn besonders auf das Volkslied hin — wird ihm sicher mit der Zeit einen Kreis von Verehrern schaffen. — Lilli Lehmann war an ihrem diesjährigen letzten (Schubert-Schumann) Abend ausgezeichnet gestimmt. Und so konnte man, immerfort staunend und bewundernd, erleben, wie menschliche Kunst sich gegen Natur empört, sie in ihren Grundfesten angreift und frohlockend überwindet. Arno Nadel

Die von vielen Musikern ersehnte Gesamtaufführung des Mysteriums „Christus" von Felix Draeseke hat am 6. Februar ihren Anfang genommen. Der drei Abende füllende Oratorienzyklus wird vom Bruno Kittelschen Chor im Saale der Hochschule unter Mitwirkung der Solisten Walter, Liepe, Severin, Dehmlow, Steinweg und Fischer zum ersten Male vollständig aufgeführt. Draeseke will in diesem, in den neunziger Jahren geschriebenen Werk eine Oratorientetralogie mit einem Vorspiel geben, die das gesamte Christusdrama umfaßt. Aus der Aneinanderreihung verschiedener Bibelstellen ergeben sich für den Zyklus die vier Teile: die „Geburt des Herrn" (Vorspiel),

„Christi Weihe“ als erstes Oratorium, enthaltend Taufe und Versuchung, dann als zweites Oratorium „Christus als Prophet“ mit den Wundertaten Jesu und dem Einzug in Jerusalem und schließlich als letztes Oratorium „Der Tod und Sieg des Herrn“ mit der Passionsgeschichte, Auferstehung und Himmelfahrt Christi. Ein gewaltiges dichterisches Programm, das ältere Muster durch präzise Zusammenfassung der bildhaften Momente des Christusdramas übertrifft. Aber jenes dramatische Oratorium, das Draeseke nach seinen eigenen Worten schreiben wollte, jenes geistliche Musikdrama, das alle epischen Bestandteile vermeidet, ist dichterisch nicht erreicht worden. Die Unmenge der Chöre, die an Klopstocks Geisterwelt erinnern könnte, das beständige Wechseln der Szene, die ohne erklärende Einführung geradezu unverständliche Anordnung der unmotiviert einander folgenden Situationen bedingen von vornherein ein undramatisches Oratoriengefüge; es ist mehr eine Reihe lyrischer Episoden als eine einheitliche Tetralogie. Auch die Musik, die im wesentlichen den Spuren Wagners und Mendelssohns folgt, ist nur zum kleinsten Teil dramatisch-charakteristisch. In der Hauptsache singen die handelnden Personen und die stets hilfsbereiten Chöre in der gleichen, gediegenen, aber wenig anschaulichen Sprache. Darin liegt die Hauptschwäche der drei ersten Oratorien, die ich hörte: in dem gleichmäßigen, unprägnanten musikalischen Ausdruck. Johannes und Christus, Maria und Martha sind tondichterisch nicht unterschieden. Ebensowenig die „Priester“ von den „Jüngern“ oder „Kriegsleuten“. Die Oratorien verlaufen stets in gleicher Weise: geschickt geführte, nur selten interessante Sologesänge wechseln mit meisterhaft geschriebenen, oft sehr wirkungsvollen Chören. Aber trotz aller aufgewandten kontrapunktischen Mittel ermüdet die Musik. Es fehlt ihr die charaktervolle Zeichnung, die Plastik, die Bildkraft. Über die Hauptstellen des Zyklus und Einzelheiten wird noch einiges zu sagen sein, wenn die Gesamtaufführung abgeschlossen ist. Das Verdienst, die Wiedergabe des schwierigen Werkes in Angriff genommen zu haben, gebührt Bruno Kittel, der mit Begeisterung und großem Idealismus für das Lebenswerk des Altmeisters Draeseke eingetreten ist. — Zu einem großen musikalischen Ereignis gestaltete sich das Konzert Eugen d'Alberts, der nach vielen Jahren sich an der Stätte seiner früheren Triumphe, in der Philharmonie, zum Besten des Hausorchesters hören ließ. Sein Spiel der Beethovenkonzerte aus G und Es und des Lisztschen Es-dur wurde zu einer Offenbarung. Wie er in Beethoven das Dämonische, Titanenhafte, und dann wieder das Versonnene, Improvisatorische hervorhob, wie er im Lisztkonzert großzügig, voller Schwung und mit virtuosem Elan gestaltete, das waren Eindrücke, die unvergeßlich bleiben. Es steckt eine Größe des Stils, eine Kraft und Genialität der Anschauung, eine nachschaffende Selbständigkeit in seinem Spiel, die den Hörer die Musik miterleben lassen. Es wäre ewig schade, wenn d'Albert es bei diesem einzigen Klavierabend bewenden ließe. Ein solch schöpferischer Pianist wie d'Albert hat Verpflichtungen für das Musikleben der Gegenwart, das immer mehr in Geschäftigkeit und Vielköpfigkeit zu verflachen droht. — Von zwei Klavierspielern, Gisela Springer und Alfred Reichart, über die noch zu berichten ist, nur ein paar Worte. Erstere ist eine musikalisch ganz begabte, technisch leider noch wenig versierte Pianistin, letzterer ein typischer Anfänger, ein offenbar fleißiger aber noch ganz schülerhaft spielender Musiker. Georg Schünemann

Das Auftreten des Geigers Jan Prostean, der mit dem Blüthner-Orchester konzertierte, hat bei der Fülle der guten Violinisten nicht viel Zweck, denn er verfügt nicht über ein genügend großes und solides Können. Die mitwirkende Sängerin Angelika Rummel befand sich wieder in bester Disposition. — Durch eine wirklich schöne Sopranstimme, die auch in der Ausbildung schon vorgeschritten ist, interessierte Olga von Krupka. Die Aussprache des Deutschen behinderte die Sängerin sehr und störte den Gesamteindruck. Der mitwirkende Geiger Jascha Fischberg machte musikalisch und technisch auch einen ganz guten Eindruck, wenn er auch noch viel zu lernen hat. — Arnold Schönberg, einer der extremsten Neuerer auf dem Gebiete der Komposition, ließ in einer Matinee Lieder, Klavierstücke und Transkriptionen zum Vortrag bringen. Wenn man gutwillig sein will, kann man in diesen Erzeugnissen gewiß einige gute und nicht der Größe entbehrende Stellen finden, aber der Gesamteindruck war einfach niederschmetternd, daß so etwas für Kunst ausgegeben werden kann. Die ersten Lieder mochten noch hingehen, „Waldsonne“ erinnerte sogar an Musik. Aber das Hauptwerk: der Liederzyklus „Das Buch der hängenden Gärten“ ist, ganz abgesehen von den harmonischen Monstrositäten, so langweilig, so unlogisch in der Führung der Singstimme, so zufällig in dem meist in der Baßregion nebenherlaufenden Klavier, daß man ohne Prophetengabe mit Bestimmtheit sagen kann: Auch die freidenkendste Zukunft wird von dieser Art nicht erobert werden. Direkt lächerlich wirkte die Vorführung unglaublicher Klaviersächelchen. Die ausgezeichnete Sopranistin Winternitz-Dorda und die Herren Closson, Grünberg und Steuermann quälten sich mit der Reproduktion ab. — Sehr hübsche Eindrücke erhielt man durch das gediegene Zusammenspiel von Otto Nikitits (Violine) und Lucy Nikitits (Klavier) an ihrem Sonatenabend. — Über das Chopin-Spiel von Ignaz Friedman kann ich nur wiederholen, was ich hier schon ausgesprochen habe. Er fasziniert durch seine verblüffende Technik und stößt auf der anderen Seite den Musiker durch seine Willkürlichkeiten ab. — Gemeinsam konzertierten Frieda Rosen und Franz Schulz-Loefen. Das kleine Stimmchen der Sängerin konnte mit seiner mangelhaften Ausbildung kein Interesse erregen. Der Baritonist könnte sich bei guter Schulung vielleicht zu einem brauchbaren Sänger entwickeln. — Als den Durchschnitt nicht besonders überragender Pianist stellte sich Nathan Fryer vor. Die Technik ist zwar beträchtlich, aber es geht keine Wirkung von dem ziemlich groben Spiel aus. — Sehr wenig erfreulich wirkte der Gesang von Mara Horn-Behrends. Was gäbe es da noch zu lernen, ehe sich ernstlich über solche öffentliche Vorführung sprechen ließe. In der Be-

gleitung lösten sich ab Alfried Mai (Klavier) und Leopold Behrends (Orgel). — Wer als Pianist uns in einem Brahms-Abend Achtung abnötigen will, muß schon ein bedeutender Geist und überragender Techniker sein. Das mag sich Ellen Andersson gesagt sein lassen, denn beides trifft bei ihr nicht im entferntesten zu. — Maria Labia hatte an ihrem Liederabend mit einer starken Indisposition zu kämpfen. Trotzdem entfesselte sie mit ihrer strahlenden Stimme (der ja leider auch noch Ausbildungsmängel anhaften) und ihrer ganzen bezaubernden Persönlichkeit Beifallsstürme. Der mitwirkende Pianist Erich Krakauer trug eigene, nachempfundene Kompositionen technisch ziemlich ungewandt vor. — Durch den Brahms-Abend von Agnes Leydhecker (Alt) und Josef Pembaur jr. (Klavier) wurde man endlich für so vieles andere einmal entschädigt. Echte Kunst vermittelt durch zwei Vollblutkünstler. Die Interpretationen des Pianisten waren ein Erlebnis. Die Bratschenstimme in den Gesängen op. 91 führte Fridolin Klingler hervorragend aus. — Das Waldemar Meyer-Quartett spielte Mozart, Beethoven und Haydn. Das Quartett des letzteren gelang besonders genußreich.

Emil Thilo

Friedrich Wilhelm Keitel ist ein musikalisch empfindender Pianist, der mit seinem Bachspiel bedingungslos zu fesseln vermag. Schade, daß sein Temperament infolge einer übergroßen Nervosität oft unverhofften Schwankungen ausgesetzt ist. — Edouard Risler ist einer unserer unbestrittenen Meister. Er packt derb zu und hat trotzdem auch die perlende Leichtigkeit in der Technik, mit der er Mozart spielt wie kein anderer. Webers As-dur Sonate wurde zu einem Kabinetstück. — Leonid Kreutzer ist auf dem besten Wege, als Pianist eine Größe zu werden. Seine Phrasierung ist überraschend klar, seine Gestaltungskraft feinsinnig und doch großzügig. Und seine Technik ist soweit, daß er alles machen kann. — Hans Ebell beherrscht wohl die Tasten, aber nicht den Geist der Kompositionen. Bach spielte er fast automatisch, mit außerordentlicher Klarheit in der Polyphonie zwar, aber zu etüdenmäßig. Innerlichkeit ist ihm also in großem Maße zu wünschen. — Norman Wilks ist musikalischer, wenn ihm auch die Appassionata von Beethoven nicht vollendet gelang. Er hat Klangsinn, was sich in einem außerordentlich fein ausgeprägten Anschlag zeigt, namentlich im piano. Als nächstes bleibt für ihn also die Vervollkommnung der Technik übrig. — Im 18. Sonntagskonzert des Blüthner-Orchesters unter Leitung von Edmund von Strauß kamen mit freundlichem Erfolge neue Orchesterkompositionen zum Vortrag, und zwar Vorspiel zur Oper „Das Gottesurteil“ von Heinrich Weinreis, sowie eine dramatische Ouvertüre und ein symphonisches Fragment „Gudrun“ von Gustav Cords. Ein symphonisches Melodram „Die Mette von Marienburg“ von V. von Woikowsky-Biedau — vorgetragen von Matthias von Erdberg — vermochte keine musikalischen oder künstlerischen Werte aufzuweisen. Die „Eroica“ von Beethoven bildete in einer gesunden Aufführung den Mittelpunkt des Abends. — Der Pianist Ossip Gabrilowitsch hat sich zur Meisterschaft durchgerungen. Wenige tun es ihm in Feinheit des Vortages und der Ausführung gleich. Namentlich in kleinen Stücken von intimer Wirkung kommt seine Art vorzüglich zur Geltung. — Das 2. Konzert des Brahms-Vereins legte für die Existenzberechtigung dieses großen gemischten Chores einen überzeugenden Beweis ab. Unter der umsichtigen und großzügigen Leitung des Dirigenten Fritz Rückward leistet der Verein in chortechnischer wie in musikalischer Beziehung Bedeutendes. Es kamen Chöre von Berger und Brahms zum Vortrag. Frieda Kwast-Hodapp und James Kwast spielten Kompositionen für zwei Klaviere von Berger und Reger in bekannter Vollendung. — Ein Julius Weismann-Abend machte mit bedeutenden und hochinteressanten Werken dieses begabten Tonsetzers bekannt. Anna Hegner spielte mit dem Komponisten eine sehr empfehlenswerte Sonate F-dur op. 28 für Violine und Klavier, und Carola Hubert sang in ansprechender Weise Lieder, von denen die aus op. 23 zu den erfreulichsten und hervorragendsten der modernen Tonlyrik gehören. — Der Bariton Nils G. Svanfeldt hat sehr schönes Material, das er auch schon bis zu einem bedeutenden Grade kultiviert hat. Sein Vortrag ist von großer Innerlichkeit und erschöpft die geheimsten Regungen der Lyrik. — Der Pianist Theophil Demetriescu stellte sich mit drei Klavierkonzerten unter Begleitung des Philharmonischen Orchesters vor und errang einen lebhaften und durchaus berechtigten Erfolg. Technik und Musiksinn sind bei ihm im gleichen Maße entwickelt.

Walter Dahms

Von Käte Bertram hörte ich die stark abgeblaßten Prochschen Gesangsvariationen, die der Sängerin allerdings neue Gelegenheit gaben zu zeigen, was sie noch nicht kann. Viel besser gelangen ihr Lieder von Schumann, Franz, Jensen und Strauß; in ihnen klang das Organ ungleich edler und voller. — Else Kaufmanns lieblicher Sopran zeigte gute Schulung und hätte der Künstlerin zu noch größerem Erfolg verholfen, wenn sie die Wahl ihrer Vorträge etwas mehr von dem ewigen Grau in Grau Robert Schumannscher Sentimentalität frei gehalten hätte. Auch die mit obligatem Cello (Heinrich Grünfeld) komponierten Liedern von Tschaikowsky und Leroux waren nicht übermäßig interessant. — Marta Dähne-René besitzt keine üblen Stimmittel. Intonation, Aussprache und Lebendigkeit des Vortrags bedürfen aber noch wesentlicher Verbesserung; am besten gelangen ihr einige neue, sehr wirkungsvolle Lieder von Eduard Behm, die dem als Begleiter amtierenden Komponisten einen starken Erfolg brachten. — Elsa Rieß' (am Klavier Hermann Riedel) üppiger Mezzo-Sopran ist augenscheinlich nicht für den Konzertsaal erzogen; für diese Art des Kunstgesangs fehlt ihr neben der präziseren und beschränkteren Art der Tonerzeugung auch die keuschere, weniger posierte Vortragsmanier. Am besten gelangen ihr daher die theatralisch angehauchten Nummern wie „Gretchen am Spinnrad“ und „Die Allmacht“ von Schubert. — Ganz annehmbare Resultate zeitigte ein Konzert des Gesang-Vereins Berliner Buchdrucker und Schriftgießer „Typographia“, der unter Leitung seines umsichtigen Dirigenten Alexander Weinbaum

klugerweise nur einfache Volkslieder zum Vortrag brachte und reine Intonation, wie recht hübsches Material in den Tenören erkennen ließ; die solistischen Vorträge von Paula Weinbaum und Alfred Wittenberg sorgten für willkommene Abwechslung. — Lillian Wiesikes kleiner, aber sehr sympathischer Sopran zeigte recht gute Schulung und erfreute namentlich durch weiche Tongebung in der hohen Lage der ziemlich schwülstigen Marxschen Lieder, während ihrem Partner George Meader erneute Tonstudien, — wenigstens solange es sich um Konzertvorträge handelt — dringend anzuraten sind. — Wo Clara Butt singt, wird sie durch den phänomenalen Umfang ihres Organs siegen. Ein Kontra-Alt von echtestem, charakteristischem Klanggepräge, wie man ihn so sehr, sehr selten zu hören bekommt; und über diesem ein weicher, glanz- und kraftvoller Mezzo-Sopran, der bis zum As² reicht und mühelos und leicht von den Lippen dieser eigenartigen Künstlerin strömt. Ihre ganze Art zu singen und vorzutragen hat etwas, was nach Spezialität und Sensation schmeckt. Neben ihr spielte ihr Gatte Kenerley Rumford eine bescheidenere Figur. Sein kleines, aber sympathisches Baritonorgan weist gleichwohl gute Schulung auf. Emil Liepe

Das wohlbekannte, exakte Zusammenspiel des Trios Ella Jonas-Stockhausen (Klavier), Palma v. Paszthory (Violine) und Eugenie Stoltz (Cello) klang stellenweise zu dünn. Dies ist der Pianistin zuzuschreiben, deren spitzer, fast gezupfter Anschlag sich dem edlen Klang der Streichinstrumente oft nicht anschmiegen konnte. Alles Zierliche aber, so z. B. das gefällige Trio op. 18 von Saint-Saëns, gelang ihnen durchweg vortrefflich. — Die junge Rumänin Nadia Chabap ist ein vielversprechendes Klaviertalent. Es ist erstaunlich, was sie mit ihren 16 Jahren an wohlangewandter rhythmischer und dynamischer Gestaltung leistet. Es wäre nur zu wünschen, daß sie bei ihren Fortissimo-Akkorden mehr das passive Gewicht ihres Armes als die aktive Kraft verwenden möge. Bei der Entwickelung auf der vorhandenen musikalischen Grundlage kann man ihr eine glänzende Karriere prophezeien. — Die Eindrücke von Grace Senior's Klavierspiel sind viel weniger erfreulich. Die Bedeutung ihres Vornamens ist der überwiegende Grundton ihres Musizierens. Damit allein ist es aber, trotz einer gewissen technischen Gewandtheit, nicht getan. So erschienen die Brahmsschen Händel-Variationen in eitel Mondschein und Zuckerwasser getaucht, was ihnen allerdings gar nicht bekommt.

Jenö Kerntler

BREMEN: Das 7. Philharmonische Konzert war Brahms geweiht. Ernst Wendel, der feinsinnige Interpret dieses Meisters, dirigierte zunächst die herrlichen Variationen über ein Thema von Haydn, und dann folgte eine schöne Aufführung des „Deutschen Requiems“, das 1868 in unserem Dome seine Uraufführung erlebte. Solisten waren diesmal Mientje Lauprecht-van Lammen und Jan van Gorkom. Im 8. Konzert spielte mit glänzendem Erfolg Alfred Hoehn das b-moll Klavierkonzert von Tschaikowsky. Wagners „Siegfried-Idyll“ und Beethovens Achte Symphonie machten die hauptsächlichsten Orchestergaben aus. — Ein gediegenes Konzert veranstaltete Prof. Bromberger in der „Union“, mit Alfred Wittenberg (Violine) und der Sängerin Grete Riekeheer-Gabali als Solisten. Der Konzertgeber spielte Chopin op. 22, Andante und Polonaise, und mit dem Geiger Paul Juons Variationen op. 7a. Mit Bachs d-moll Chaconne legte Wittenberg große Ehre ein. — Gut besucht war der Liederabend von Tilly Koenen und das Konzert von Marie Gerdes-Testa, dessen Programm u. a. Liszts Concerto pathétique aufwies. — Dem Andenken an Friedrich den Großen widmete unser Künstlerverein ein Konzert, dessen Programm mehrere Kompositionen des Preußenkönigs brachte. Julius Manigold spielte die Flötenpartie meisterhaft, außerdem beteiligten sich Leopold Premyslav und Ernst Wendel solistisch. Grandios schloß die „Eroica“ diesen höchst interessanten Abend.

Prof. Dr. Vopel

DRESDEN: Das 4. Hoftheaterkonzert der Serie B war wieder einmal novitätenlos. Bachs zweisätziges Brandenburgisches Konzert für Streichorchester (G-dur No. 6) eröffnete den Abend ohne rechte Wirkung, weil der allzustarke Streichkörper die Feinheit des polyphonen Gewebes ebenso verschlang wie das die Cembalostimme vertretende Pianino (!) und überdies den ganzen Klangcharakter vergröberte. Um so köstlicher war der Genuß, den Carl Flesch mit der in jeder Hinsicht meisterhaften Wiedergabe von Mozarts Violinkonzert A-dur bot. „Don Quixote“ von Richard Strauß, das geistreiche Werk mit den drolligen Faschingsspäßen und tiefatmenden Stellen schöner Empfindung, beendete das Programm. Daß die letztgenannte Schöpfung von Ernst v. Schuch geleitet wurde, während den ersten Teil Hermann Kutzschbach dirigierte, entspricht einer neueren Gewohnheit, gegen die man sich einmal deutlich aussprechen muß. Die künstlerische Einheit eines Musikabends wird hinfällig, wenn nach der Pause die Dirigenten wechseln. Bedarf Schuch der Schonung, so soll er ein ganzes Konzert an seinen jüngeren Amtsgenossen abgeben, aber diesen unkünstlerischen Wechsel der musikalischen Leitung innerhalb eines Abends vermeiden. — Das 5. Philharmonische Konzert brachte als Solisten Fritz Kreisler, der schöner als je geigte und mit Mozarts D-dur und Mendelssohns unverwüstlichem e-moll Konzert stürmische Erfolge errang, und Elsa Hensel-Schweitzer, die als Sopranistin kaum über den Durchschnitt emporragt. — Liederabende von Tilly Koenen und Wilhelm Herold verliefen sehr genußreich. In Leonid Kreutzer lernte man einen hochbegabten und feinempfindenden Pianisten kennen, während Friedrich Wilhelm Keitel mehr den virtuosen Standpunkt am Klavier betonte. Egon Petris zweiter Liszt-Abend sicherte dem Künstler die volle Wertschätzung der Hörer, war aber nicht reich genug an Innerlichkeit. — Hans Fährmann trat wiederum in einer Matinee mit zahlreichen eigenen Schöpfungen hervor, die von seinem ernsten Wollen und starken Können deutlich Kunde gaben. — Der Chor der Martin Luther-Kirche, der unter Albert Römhilds Leitung sich zu einer glänzenden

künstlerischen Stellung emporgearbeitet hat, beging das silberne Jubelfest seines Bestehens durch eine Aufführung der Grellschen a cappella-Messe für 16 Solo- und Chorstimmen, wobei die Chorleistungen vorzüglich waren, während die 4 Soloquartette viel zu wünschen übrig ließen. — Eine Gedächtnisfeier für den im Jahre 1910 verstorbenen Albert Fuchs brachte zahlreiche Werke desselben, mit deren Ausführung sich Johanna Thamm am Klavier, Stanislaus Kielarski mit dem Vortrage von Liedern für Tenor, Johannes Smith als Interpret einer prächtigen Cellosuite und die Robert Schumannsche Singakademie unter Karl Pembaur vielen Beifall erwarben. Die lebhafte Teilnahme bewies, daß die Werke des Verewigten sich das Publikum immer mehr erobern.

F. A. Geißler

ELBERFELD: Das 2. Abonnementskonzert brachte unter Hans Hayms inspirierender Leitung mit Benutzung der erweiterten Instrumentation von Mozart und R. Franz eine „Messias"-Aufführung, die als eine in allen Teilen vollendete bezeichnet werden kann, auch hinsichtlich der Solisten, unter denen Mientje Lauprecht-van Lammen besonders hervorragte; doch ließen auch Ilona Durigo, Heinrich Kühlborn, Hendrik van Oort wenig Wünsche offen. Brahms, Beethoven, Bach kennzeichneten das 3. Abonnementskonzert, dessen Solist Felix Berber Beethovens Violinkonzert mehr mit ruhiger Vornehmheit, als mit lebhafter Phantasie, auch mehr mit edlem als mit großem Ton spielte. Größere Wirkung als Bachs Kantate „Nun ist das Heil und die Kraft" erzielte Brahms' c-moll-Symphonie, die Haym plastisch herausgearbeitet hatte und das Orchester glänzend wiedergab. Im 2. Solistenkonzert fesselte das Klingler-Quartett durch sein wunderbares Spiel (Haydn, Mozart, Beethoven), das sich wie sonst durch Einheitlichkeit, Klarheit und Tonfülle auszeichnete. — Siegfried Wagner dirigierte im Stadttheater ein Konzert unseres städtischen Orchesters, dessen Programm aus eigenen und Kompositionen seines Vaters bestand. Außer einiger Eigenart in dem wohlklingenden Vorspiel zu seinem neuesten Werke, der Märchenoper „Schwarzschwanenreich", zeigten die Proben aus seinen Schöpfungen keine neue Seite des Komponisten Siegfried Wagner, wie er auch als Dirigent unverändert geblieben ist. Er wurde lebhaft gefeiert. Karl Armster errang mit dem mit strahlender Stimme gesungenen „Von Reinharts junger Liebe" aus „Herzog Wildfang" einen besonderen Erfolg.

F. Schemensky

ESSEN: Ein Brahms-Konzert des Musikvereins brachte unter Abendroths Leitung die groß gestaltete c-moll Symphonie und das ideal gesungene „Schicksalslied". — In den Symphoniekonzerten hörten wir die in den Anfangssätzen Schönes enthaltende d-moll Symphonie von August Scharrer, das dankbare Violinkonzert von Waghalter, und, von Frau Kwast-Hodapp wundervoll gespielt, das Klavierkonzert von Reger. Max Hehemann

FRANKFURT a. M.: Das vorige Freitagskonzert der „Museumsgesellschaft" brachte uns endlich wieder einmal eine Symphonie Anton Bruckners, die romantische, vielgespielte Vierte mit ihren Waldstimmungen. Sie erfuhr unter Mengelbergs Leitung eine Wiedergabe, unter deren großzügigem, drangvollem Charakter die feineren, stimmungsvollen Momente ein wenig litten. Eine Novität von Bernhard Sekles, „Kleine Suite", dem Andenken E. T. A. Hoffmanns gewidmet, deren tüchtige Uraufführung freundlichem Erfolg begegnete, zeigte gleichwohl einen gewissen Widerspruch zwischen Vorwurf und Form. Thematisch und instrumentaltechnisch war alles durchaus anerkennenswert. Die Solistin des Abends, Pauline Donalda, wußte gleichfalls durch ihre kolorierten Gesänge nicht sonderlich zu erwärmen. Warm in Ton und Vortrag sprach dagegen im Sonntagskonzert Ilona Durigo an, während Mengelberg besonders mit Beethovens Coriolan-Ouvertüre und der meisterhaften G-dur Suite von Tschaikowsky Erfolg hatte. — Auch im 3. Opernhauskonzert hörte man eine Sängerin, Margarete Siems, deren große Stimmittel zwar Eindruck machten, die jedoch in der Wahl ihrer Gesänge (Händel und Brahms) nicht gerade glücklich beraten war. Dr. Rottenberg, der Dirigent des Abends, brachte je eine Symphonie von Mozart (D-dur in drei Sätzen) und Mahler (No. 1) zu ausgezeichnetem Erklingen. — Ein Gastkonzert der Meininger Hofkapelle brachte uns zum erstenmal Max Reger als nicht gerade blendenden, doch musikalisch trefflichen Orchesterleiter, der seine unbedeutende Lustspiel-Ouvertüre, die Brahmsschen „Haydn-Variationen" und seine bedeutsamen, ausgiebigen „Hiller-Variationen" vorführte und auch die Begleitung zu Beethovens Violinkonzert, das Gustav Havemann bestens interpretierte, feinfühlig auszuführen verstand. Max Reger hat mit diesem Abend sich viele neue Freunde zugeführt. — In der letzten Kammermusik des „Museums" enttäuschte das gut eingespielte, aber unschön intonierende Fitzner-Quartett aus Wien. Das Frankfurter Trio brachte eine annehmbare Novität, das einsätzige „Trio quasi ballata" op. 27 des Prager Komponisten Novak in guter Ausführung. — Leider nicht ganz auf der Höhe, die ein so schwieriges, geniales Werk verlangt, war die Wiedergabe der Bachschen „Hohen Messe" durch den Rühlschen Gesangverein. Chor und Orchester gaben sicherlich unter Karl Schurichts impulsiver Leitung ihr Bestes, ließen jedoch beide verschiedentlich zu wünschen übrig. Von den Solisten traf Maria Philippi den Bachschen Stil am besten; doch auch das Ehepaar Senius, sowie Julius v. Raatz-Brockmann hielten sich gut. — Vielen Beifall fand Karl Friedberg, der echt-musikalisch gestaltende Pianist, mit einem fesselnden Klavierabend. Auch Julia Goldner führte sich am Flügel gut ein durch eine wirklich brillante Technik. Auch Mabel Seyton wirkte als recht tüchtige Pianistin. Von Sängerinnen brachte sich Johanna Dietz mit modernen Kompositionen in gute Erinnerung. Louis Schmidt zeigte große Fortschritte und viel Vortragstalent in diffizilen Gesängen von Brahms, Liszt und Wolf und wurde von Alfred Simon vorzüglich begleitet. Geschmackvoll gestaltend trug Eva Katharina Lißmann ein feinfühlig und gut zusammengestelltes Programm vor. Hier begleitete W. Rehberg

aufs beste. Ein Dehmel-Abend mit dem Dichter als pathetisch Vortragendem und Thea von Marmont als nobler Sängerin ungleich gearteter Kompositionen nach Dehmelschen Gedichten, von denen die von Schönberg, Posa und Richard Strauß am besten ansprachen, während die übrigen zum größten Teil erfindungsarm waren, wirkte sehr pro domo. Alexander Neumann war hierbei der tüchtige Begleiter.

Theo Schäfer

HAMBURG: Einen ganz großen Abend hatten Nikisch und die Berliner Philharmoniker im V. Abonnementskonzert, an dem es zwei c-moll Symphonieen: die Achte von Bruckner und die Fünfte von Beethoven zu hören gab. Namentlich das Brucknersche Werk, das sich wie kein zweites zu einer wirkungsvollen Bruckner-Propaganda eignet, das in seinen Ecksätzen viel präziser und logischer geformt ist, als es sonst bei Brucknerschen Symphoniesätzen der Fall zu sein pflegt, und das in seinem wunderbaren, pompös feierlichen Adagio gleichsam Ausblicke in den geöffneten Himmel zuläßt — namentlich dies Brucknersche Werk erlebte unter Nikisch eine Wiedergabe, die überhaupt einen Gipfelpunkt zeitgenössischer Dirigierkunst bedeutet und für die kein Wort des Lobes zu hoch gegriffen ist. Nikisch hatte dabei die Genugtuung, seine hingebungsvollen Bemühungen um den von ihm so sehr geliebten Bruckner in ungeahnter Weise belohnt zu sehen, denn seine Zuhörer folgten dem Riesenwerke mit konzentrierter Spannung und bereiteten ihm eine fast demonstrativ zustimmende, begeisterte Aufnahme, sodaß man vielleicht von diesem Abend ab die Eroberung Hamburgs für Bruckner rechnen darf. Auch das Beethovensche Werk erfuhr eine Wiedergabe allergrößten Stiles, sodaß es nur berechtigt war, wenn der ausverkaufte Saal den Abend in einen Triumph für Nikisch enden ließ. Ein Zufall hatte es gefügt, daß man schon wenige Tage vorher unter Hausegger gleichfalls eine Brucknersche Symphonie, die Siebente in E-dur, gehört hatte. Auch Hausegger hat ein sehr inniges Verhältnis zu Bruckners Musik, wenn auch seinem kühleren intellektuellen Wesen das Ekstatische und das unmittelbar Erwärmende, das Nikischs Eigenart ausmacht, versagt ist. Aber Hausegger beherrscht nicht nur die Materie so vollständig, daß er imstande ist, Bruckner auswendig zu dirigieren, sondern er wird auch dem Stil dieser Musik völlig gerecht. Wenn der Eindruck, den die Siebente hinterließ, weniger stark war, so lag das in der Hauptsache wohl mehr an dem Werke selbst, das keinen Vergleich mit der Achten aushält, und am Abstand unseres Orchesters von dem Berliner Philharmonischen, als an ihm. Als Solistinnen des Hausegger-Konzertes erschienen die Damen May und Beatrice Harrison, die Brahms' musikalisch etwas verödetes Doppelkonzert für Violine und Violoncell mit großer Einheitlichkeit in allem Positiven und Negativen ihres Könnens und ihrer Auffassung spielten. — Zweimal erschien im Konzertsaal der zukünftige erste Kapellmeister der Hamburger Oper, Otto Klemperer: einmal als Leiter eines großen Orchesterkonzertes und am anderen Male als Liederkomponist und Begleiter am Klavier. Einen imponierenden Eindruck machte Klemperer dabei allenthalben, selbst da noch, wo man ihm nicht mehr folgen kann. Als Dirigent ist Klemperer eine ausgeprägte Herrschernatur von der Art Mahlers, der sein Lehrer und Vorbild war. Er ist Despot und Tyrann, einer von den Dirigenten, die von den Orchestern mehr gefürchtet als geliebt werden, die es aber verstehen, in harter Eigenwilligkeit sich und die eigenen Intentionen durchzusetzen. Seine exaltierte Dirigiermanier wird Klemperer sich im Laufe der Zeit sicherlich abgewöhnen — außerdem, wen geht sie etwas an, solange das Orchester auf sie so reagiert, wie es beim Vortrage der vierten Mahlerschen Symphonie unter Klemperer geschah? Wenig sympathisch dagegen muteten Klemperers Lieder an, die an einem „Modernen Liederabend" neben Liedern von Mahler, Fried und Pfitzner durch Eva Leßmann — übrigens mit reichlich spröder Stimme und mit mäßigem Charakterisierungstalent — zu Gehör gebracht wurden. Diese Lieder sind doch gar zu radikal, gar zu sehr Stimmung und gar zu wenig musikalische Substanz, um als etwas anderes denn als eigenartige Kuriosa bewertet werden zu können. Es fehlt gewiß in ihnen nicht an geradezu genialen, psychisch überaus feinen Einzelzügen, aber in ihrer ganzen Tendenz steuern sie doch Zielen zu, die jenseits des Musikalischen liegen dürften. — Je ungebärdiger es bei Klemperer zuging, desto zahmer verlief das Orchester-Konzert Siegfried Wagners. Siegfried Wagner ist als Dirigent eigentlich auf dem Niveau stehen geblieben, auf dem er gleich zu Beginn seiner musikalischen Laufbahn stand: er ist ein zuverlässiger, geschickter und tüchtiger Kapellmeister, aber er ist nicht das, was man eine Persönlichkeit nennt, er hat wenig suggestive Gewalt über sein Orchester. Von dem Komponisten Siegfried Wagner hörte man zwei Fragmente aus der neuen Oper „Schwarz-Schwanenreich". Klangvolle, sehr geschickt instrumentierte und vorzüglich gearbeitete Musik enthalten beide Abschnitte, die zu Gehör kamen: das Vorspiel und ein Liebesduett. Dies letztere, auf dem der Segen des „Tristan" ruht, gefiel so gut, daß die Zuhörer es sich da capo erzwangen. Auch der Sonnenhymnus aus dem „Banadietrich", den Walter Kirchhoff mit teilweise recht naturalistischer und forcierter Tongebung sang, die sich am Schlusse durch einen peinlich verunglückten hohen Ton rächte, machte den sympathischen Eindruck, den Siegfried Wagners Musik fast überall hinterläßt.

Heinrich Chevalley

HEIDELBERG: Das 5. Konzert des Bachvereins (Philipp Wolfrum) vermittelte die viel zu selten gespielte und in ihren feinen Details oft vernachlässigte „Vierte" von Beethoven in geradezu idealschöner Wiedergabe, ferner das 3. Brandenburgische Konzert von J. S. Bach in der Bearbeitung von Wolfrum; neu darin, aber zweifellos als allein richtige Deutung der beiden Akkorde zwischen dem ersten und zweiten Satz aufzufassen, war die Einstellung eines passend gewählten Zwischenstückes (Sonate für Gambe), das Frl. Schunk auf der Violine stilgerecht unter Cembalobegleitung (Wolfrum) ausführte. Im ersten und im Finalsatze waren die Streichinstrumente chorisch besetzt. Pablo Casals interpretierte in kaum zu überbietender Weise Schumanns Violoncell-

konzert op. 129 und die 3. Bachsche Suite (C-dur). Die 6. Bachvereinsaufführung stellte an ihren Anfang eine 80 Jahre alte „Novität“: Richard Wagners C-dur Symphonie, die einen interessanten Einblick in den Werdegang eines Genies gewährt. Als weitere Orchesternummern seien die Einleitungen zum zweiten und dritten Akt aus Humperdincks „Königskinder“ erwähnt. Durch Technik und Temperament erregte Aufsehen der Pianist Percy Grainger mit Werken von Schumann, Grieg usw. — Max Reger, seit Jahren willkommener Gast der Bachvereinskonzerte, kam heuer auf „eigene Rechnung“, da seine Einfügung in den Plan jener wegen der Lisztfeier usw. unmöglich war. An der Spitze der „Meininger“ erreichte er mit seiner Lustspiel-Ouvertüre, seinem Klavierkonzert (f-moll), das Frau Kwast-Hodapp kraft- und geistvoll (ohne Noten) spielte, und mit Beethovens „Eroica“ einen vollen Erfolg. — Seelig beschloß seine Kammermusik-Aufführungen mit dem Konzert der vortrefflich eingespielten Frankfurter Bläservereinigung, deren Programm Beethovens op. 16, Mozarts Es-dur Quintett (K. V. 452) und die Sonate op. 120 für Klarinette und Klavier von Brahms bildeten. — Keinen besonders guten Abend hatte die etwas indisponierte Sängerin Friedl Hollstein mit Liedern verschiedener Komponisten, unter denen insbesondere Richard Trunk, der auch begleitete, stark interessierte. — Ebenfalls wenig Erfolg erzielten Fritz v. Bose (Klavier), O. Freytag (Gesang) und Julius Klengel (Violoncell). — Eines vollbesetzten Hauses erfreuten sich Lisa und Sven Scholander, die Lieder zur Laute sangen. — „Etwas anderes“ boten die lustigen Simplizissimus-Abende Münchener Künstler.

Karl August Krauß

KÖLN: Beim jüngsten Abend des Gürzenich-Quartetts erzielte Anton Dvořák's so echt slawisch anmutendes Streichquartett in F, obgleich auf größeren Strecken in bestreitbarer Auffassung zu Gehör gebracht, durch seinen reichen melodischen Gehalt recht lebhaften Erfolg. Ähnlich erging es mit dem Mendelssohnschen Klaviertrio c-moll, bei dem sich Therese Pott von hier übrigens als rühmliche Mittlerin der Klavierpartie betätigte; man hatte den Eindruck ungenügender Vorberereitung des Ganzen, und die Mendelssohnsche Poesie wollte nur in verschwommenen Umrissen in die Ercheinung treten. — Im Ibachsaale gab es einen französischen Abend des Tonkünstlervereins mit dem Geiger Marcel Clerc und seiner Frau, der Pianistin Clerc-Büsing, als sehr schätzenswerten Solisten. Mit der d-moll Sonate für Violine und Klavier von Guy Ropartz, der G-dur Sonate von G. Lekeu und kleinen Klaviersachen von Dupont, Moret und Debussy erspielten sich die Gäste einen wohlverdienten ausgiebigen Erfolg. Der ganze Abend des von Lazzaro Uzielli mit viel künstlerischem Feingefühl geleiteten Vereins gestaltete sich, wie so mancher andere, zu einem sehr interessanten. — Im 8. Gürzenich-Konzert gelangten von J. S. Bach das zweite Brandenburgische Konzert und die Kantaten „Weichet nur, betrübte Schatten“ (für Sopransolo und kleines Orchester) und „O Jesu Christ, meines Lebens Licht“ (für Chor und Blasinstrumente), wenn auch bei den Blechbläsern nicht gerade alles bedingungslos erstklassig war, unter Fritz Steinbachs stilvertrauter und beredter Leitung zu im ganzen recht schöner Ausführung. Als Sopranistin wirkte in erstgenannter Kantate Tilly Hinken in sehr gefälliger Weise. Den größeren Teil des Abends räumte Steinbach seinem Lieblingskomponisten Brahms ein mit den begleitungslosen Gedenksprüchen für achtstimmigen Chor, Liedern und der vierten Symphonie.

Paul Hiller

KOPENHAGEN: Mit dem neuen Jahre steigt wieder die Zahl der Konzerte, und die Saison scheint doch etwas lebhafter zu werden. Zwei jüngere dänische Musiker gaben Konzerte: Georg Höeberg sogar mit lauter eigenen Kompositionen, und Joachim de Neergaard, unter Mitwirkung von Leopold Godowsky, nur ein Werk von sich selbst vorführend. Die Kompositionen der beiden Künstler zeigten mehr Gewandtheit, Klangsinn und guten Geschmack als Persönlichkeit. Das Zeug zur symphonischen Komposition scheint ihnen noch nicht gegeben zu sein. Sowohl Godowsky als Zadora ernteten großen Beifall. Andere Konzerte veranstalteten die Klavierspieler Paul Schlüter, Frl. Nutzhorn und die österreichische Pianistin Else Gipser sowie der norwegische Musiker Rachlew, der eigene Kammermusikwerke mit Beifall vorführte. — Die „Palaiskonzerte“ (Schnedler-Petersen) sammelten wieder durch gute Programme ein dankbares Publikum.

William Behrend

LEIPZIG: Von neuen Werken in der ersten Hälfte des Februar sind zwei Männerchöre von Carl Bleyle zu erwähnen, beide von hervorragender Koloristik. Ein unbegleiteter „Vereinsamt“ nach Nietzsches tiefdüsterem Winterbild, mit großer Wirkung gesungen vom Lehrergesangverein (Hans Sitt) und das eine starke Viertelstunde dauernde Werk „Ein Harfenklang“, mit Altsolo und Orchester, sehr tonschön von den Paulinern (Friedrich Brandes) mit Hedwig Stephan und dem Gewandhausorchester aufgeführt. Die Klangschilderung der Frühlingsnacht ist außer ordentlich. Die andere akademische Sängerschaft, der Arion (Paul Klengel) brachte zwei kleine unbegleitete Chöre von Georg Goehler zur Uraufführung: „Sternentrost“ und „Seufzer der Sehnsucht“, die sich nach Goehlers Art weit von der Schablone halten und durch ungewöhnliche melodische Selbständigkeit der vier Stimmen fesseln. — Das Gewandhaus brachte zum Besten des Orchester-Pensionsfonds die interessante Zusammenstellung von Brahms' Dritter und Tschaikowsky's Fünfter; das folgende Konzert war ein Wagner-Abend, an dem Fritz Feinhals mit seinem machtvollen Organ, Arthur Nikisch am nachhaltigsten nach dem „Waldweben“ gefeiert wurde. — Die Singakademie unter Wohlgemuth sang in der Thomaskirche Sgambati's „Requiem“, mit dessen echt italienischen hohen Baritonkantilenen Friedrich Strathmann glänzte. — Klavierabende gaben: Rudolph Ganz, dessen souveräne Technik am restlosesten in den eigenen Kompositionen siegte, Telemaque Lambrino mit einem bewunderswert durchgeführten Schumannprogramm, Friedr. Wilh. Keitel, der hier nicht so uneingeschränkt zu gefallen schien wie teilweise in Berlin. Den

beiden Konzertetüden von Kamillo Horn verhalf er zu starkem Eindruck. — In Liederabenden taten sich hervor: Maria Quell, ein entschieden bedeutender dramatischer Sopran, Julie Hostater, deren dunkler Mezzosopran zuweilen voll warmer Schönheit ist und nur der gleichmäßigen Zuverlässigkeit entbehrt, wogegen fleißigste Vortragsschulung vorhanden ist, Anna Graeve mit ihrem ungewöhnlich eindrucksvollen Alt, Ebe Colombo mit entwicklungsfähigem Mezzosopran. Dr. Max Steinitzer

MÜNCHEN: Der Fasching ist auf seinem Höhepunkte angelangt und hat das Konzertleben ziemlich in den Hintergrund gedrängt. Bei der verhältnismäßig geringen Anzahl von Konzerten, die innerhalb der letzten 14 Tage stattfanden, war es doppelt auffällig, wie man immer wieder den gleichen Werken begegnete, ein trauriges Zeichen für den Mangel an Organisation in unserm Konzertleben wie für die Dürftigkeit des Repertoirs unsrer konzertierenden Künstler. Schuberts h-moll Symphonie, die Ernst v. Schuch in einem Abonnementskonzert des Hoforchesters neben der ihm glänzend liegenden Ouvertüre zur „Verkauften Braut" von Smetana und Beethovens c-moll Symphonie zur Aufführung brachte, hörte man einen Tag später vom Konzertvereins-Orchester unter Eduard Mörike, der übrigens — und zwar zum Teil wohl wegen seines uninteressanten Programms — keinen sonderlichen Eindruck machte. Die beiden Beethovenschen Violin-Romanzen, mit denen der erste Konzertmeister des Konzertvereins-Orchesters Erhard Heyde das Programm eines Volks-Symphoniekonzertes bereicherte, spielte auch Joan Manén, der seinen durchaus berechtigten Weltruf zum erstenmal hier bewährte. Während der junge Edwin Lindner (Dirigent) als absoluter Anfänger nicht einmal von einer angeborenen Begabung zu überzeugen vermochte und hauptsächlich durch seine Schuld die zweite Münchner Aufführung des neuen Klavierkonzerts von Walter Braunfels (mit Anna Hirzel-Langenhan als Solistin) zu einem wenig erfreulichen Ereignis machte, lernte man in dem Baden-Badener Konzertmeister Heinrich Laber einen wirklich talentierten Orchesterführer kennen. Er gab ein Konzert zusammen mit der tüchtigen Karlsruher Pianistin Amélie Klose (einer Schwester Friedrich Kloses). Das Programm enthielt nur Neuheiten: die Sechste Symphonie in c-moll (op. 58) von Alexander Glazounow, die nicht gerade bedeutend, aber aufführenswert ist, die schöne symphonische Dichtung für Klavier und Orchester: „Les Djinns" von César Franck, ein Klavierkonzert (op. 4) von Sergei Liapunow und eine Ouvertüre: „Pyramus und Thisbe" von Edouard Trémisot. Der fünften Wiederkehr von Ludwig Thuilles Todestag (gestorben 5. Februar 1907) gedachte der Pianist Hermann Klum mit einer Feier, bei der er ein (unbedeutendes) Jugend-Trio in Es für Klavier, Violine und Bratsche aus dem Jahre 1885 (mit Paul Thomas und Philipp Haas), einige Klavierstücke und eine Reihe von klavierbegleiteten Liedern (mit Elisabeth Munthe-Kaas und Hermann Ruoff) zur würdigen Aufführung brachte. Als Interpret Thuillescher Klaviermusik wurde er freilich weit übertroffen durch August Schmid-Lindner, der wenige Tage später gleichfalls den verstorbenen Meister feierte. — Verblüffend wirkte die stupende Technik Moriz Rosenthals. Von jüngeren pianistischen Erscheinungen machten die beiden Ausländerinnen Florence Trumbull und Maria Carreras einen gewinnenden Eindruck, wogegen der einheimische Ernst Riemann die Lisztschen „Dies Irae"-Variationen zwar ganz brav, das Beethovensche Es-dur Konzert aber recht wenig befriedigend spielte. In einem Konzert der Mezzosopranistin Paula Schuch hörte man vier sehr interessante Manuskriptlieder des in jüngster Zeit ganz auffallend sich entwickelnden Heinrich K. Schmid. In einer Veranstaltung des Neuen Vereins sang Raymonde Delaunois (von dem jungen Fritz Berend hervorragend schön begleitet) französische Liederkompositionen nach Gedichten von Baudelaire und Verlaine. Unter den vorgetragenen Stücken waren die von Debussy (mit Abstand!) die bedeutendsten. Duparc interessierte, Fauré und Bordes konnte man sich gefallen lassen, die dilettantischen Salonromanzen von Reynaldo Hahn mußte man dagegen ablehnen. Louis Thomas leitete die Veranstaltung mit einem (französischen) Vortrag: „Baudelaire, Verlaine und die Musik" ein. Begeisterte Aufnahme fand die Wiener Altistin Charles Cahier. Außer ihr hörte man, teils an eigenen Abenden, teils bei anderweitigen Veranstaltungen den einheimischen Operntenor Dr. Raoul Walter, die wie dieser nicht mehr sehr stimmfrische Matja Nießen-Stone und die wenig erfreuliche Ebe Colombo. Rudolf Louis

PARIS: Im Konzert Colonne war die wichtigste Neuheit die Zweite Symphonie von Wittkowski, aber trotz der Anstrengung des Tonsetzers, möglichst modern zu erscheinen, indem er die Anordnung des klassischen Symphoniesatzes über den Haufen warf, war der Erfolg nicht sehr groß. Ein Unfall des Dirigenten Pierné brachte hierauf die Konzertunternehmung in Verlegenheit. Paul Vidal von der Großen Oper mußte als Dirigent aushelfen und wußte nichts Besseres zu tun, als zwei Wagnerkonzerte mit ausländischen Kräften zu veranstalten. Der Besuch war freilich stark und der Erfolg groß für Heinrich Knote und Marta Leffler-Burckard. — Im Konzert Lamoureux ließ Chevillard zum erstenmal die Zweite Symphonie für Orgel und Orchester von dem verstorbenen Guilmant aufführen, wobei das Scherzo mit Recht weggelassen und auch sonst einige Kürzungen vorgenommen wurden. Bonnet zeichnete sich dabei als Organist aus, und das Publikum zeigte sich dankbar, obschon der fugierte Stil im ganzen zu stark vorwiegt. Ziemlich unbedeutend waren zwei kleine Orchesterstücke von Maurice Le Boucher, dem ersten Rompreis von 1907. Sehr ansprechend waren dagegen die Fragmente der in Brüssel gegebenen Oper „Eros Vainqueur" von Pierre de Bréville, namentlich die Pantomime des zweiten Aktes. Die Komische Oper muß sich unbedingt des Werkes annehmen, obschon der Text nicht besonders dramatisch zu sein scheint. — Auch das Konzert Secchiari ist wieder eröffnet worden und hat wenigstens die Großtat zu verzeichnen, eine gute Aufführung der Zweiten Symphonie von Brahms geboten zu haben. —

Vincent d'Indy hatte die originelle Idee, mit den Kräften seiner Schola Cantorum, die dazu nicht ganz ausreichten, den ganzen Weberschen „Freischütz" in Konzertform zu geben, weil er nur sehr selten in Paris auf die Bühne kommt. — Die Kammermusik wird in Paris mit größerem Eifer als je betrieben. Während die Société Philharmonique im Januar pausierte, traten die Soirées d'Art an ihre Stelle. Außerdem begann das bekannte Quartett Parent eine Gesamtaufführung der Streichquartette Beethovens, und eine neue Gründung, das Quartett Sangra bewies ebenfalls seine Existenzberechtigung. Dem Trio der drei Schwestern Chaigneau steht das Trio der Brüder Kellert nicht ungünstig gegenüber. — Unter den Pianisten hatte Paul Goldschmidt den größten Erfolg. Es standen nur drei Hauptwerke von Schubert, Schumann und Chopin auf seinem Programm, aber der Künstler wurde zu zahlreichen Zugaben genötigt. — Neu war der Engländer Vernon Warner, der namentlich mit einem Nocturne des Russen Skriabin für die linke Hand allein Aufsehen machte. — Blanche Selva widmete sich wieder mit Erfolg der neuesten französischen Klaviermusik, und Marthe Dron begann alle Klaviersonaten Beethovens der Reihe nach vorzuspielen. — Eine originelle Unternehmung war die der russischen Bratschenspielerin Lise Blinow, die in einem eigenen Konzert, unterstützt von zahlreichen anderen Kräften, ihr Instrument namentlich in einer Neuheit des Spaniers Turina, einer geistreichen „Scène Andalouse" zur Geltung zu bringen wußte. — Der beliebte Liedersänger Austin widmete sich zweimal ausschließlich dem Kultus Schuberts und brachte dabei auch manche weniger bekannte Lieder zur Geltung. — Die Liedersängerin Paule de Lestang begann eine Serie von drei Konzerten des modernen französischen Liedes. Das erste Programm vereinigte die Namen Aubert, Schmitt, Caplet, Casella, Huré, Inghelbrecht, Koechlin, Ducasse und Ravel. Der letztgenannte blieb aus, und keiner der übrigen anwesenden Komponisten wagte Ravels Lieder zu begleiten. Trotz des Ausfalls und trotz der mangelhaften Textaussprache der Sängerin war der Eindruck gut, namentlich für die Werke von Casella, Koechlin und Inghelbrecht. Felix Vogt

ST. PETERSBURG: Auch ohne Zuhilfenahme von Novitäten war es gelungen, dem orchestralen Teil des 5. Symphoniekonzertes der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft (Dirigent: Prof. Karl Panzner) ein interessantes Gepräge zu geben. Panzner übernahm das Programm, das eigentlich Schnéevoigt ausführen sollte, doch wurde dieser wegen Krankheit verhindert, nach Petersburg zu kommen. Von ausgezeichneter Wirkung war Strauß' „Also sprach Zarathustra", etwas zurück stand dagegen die geistige Übermittelung von Tschaikowsky's Sechster Symphonie. Alfred Hoehn hatte zu seinem ersten Wiederauftreten Beethovens Es-dur Konzert gewählt. Sein Temperament, seine glänzend ausgefeilte Technik und Finessen des Vortrages erinnern lebhaft an den d'Albert der achtziger Jahre. — Für das 5. Siloti-Konzert war der spanische Dirigent E. Arbos verschrieben, und leider müssen wir gestehen, daß das den neueren spanischen Komponisten gewidmete Programm dem Publikum eine starke Enttäuschung bereitete. Auch der Solist Achille Rivard bereitete uns mit seinen Violinvorträgen wenig Vergnügen. Genußreicher war das 6. Siloti-Konzert, das sich zu einer herrlichen Liszt-Feier gestaltete und als Solisten Siloti selbst aufs Podium führte, der mit dem A-dur Konzert und dem „Totentanz" seine oft gerühmte Meisterschaft von neuem betätigte. Unter Weingartner kamen „Die Vogelpredigt des heiligen Assisi" in Mottls Instrumentation und die „Graner Messe" zur Aufführung. — Albert Coates führte Berlioz' „Fausts Verdammung" in wahrhaft mustergültiger Weise auf. Chor und Orchester der Hofoper standen ebenso auf der vollen Höhe der großen Aufgabe wie die Solisten. — Die Kussewitzki-Konzerte waren auserlesenster Natur; wirkten doch im 5. und 6. Leonid Ssobinow und Fritz Kreisler mit. Über die unübertreffliche Art und Weise wie Ssobinow singt und Kreisler die Konzerte von Brahms und Mendelssohn spielt, betrachten wir die Akten als abgeschlossen, ebenso bedarf es keiner besonderen Betonung, daß Kussewitzki Rimsky-Korssakow's Symphonie „Antar" und den dritten Akt aus der Balletoper „Mlada", die „Nacht auf dem Triglaw", glänzend interpretierte. — Die Musikhistorische Gesellschaft des Grafen Scheremetew veranstaltete eine Feier zum Andenken an den 75. Geburtstag Balakirew's. Nach einer Seelenmesse wurde eine Marmortafel am Hause befestigt, in dem Balakirew geboren und gestorben ist. Abends fand ein Balakirew-Konzert im Konservatorium statt. — Die Novitäten-Abende des Hoforchesters waren wieder des höchsten Lobes würdig. Werke von Bleyle, J. Suk, Tinel, Hamilton, Hugo Wolf, Liszt und Mussorgski, in deren Wiedergabe sich Hugo Warlich und E. Belling teilten, wirkten sehr anregend. — Nach längerem Zeitraum kehrte Marcella Sembrich als Konzertsängerin bei uns ein; sie hat selbstverständlich stimmlich verloren, aber eine unvergleichliche Gesangskünstlerin und anmutige Liederinterpretin ist sie geblieben. — In eigenen Konzerten liessen sich hören: Rachmaninow, Hoehn, Kreisler, Slivinski, Irene Eneri, die jugendliche Geigerin Caecilie Hansen, Sina Gramatschikowa, eine als Pianistin, Geigerin und Sängerin gleich hochbegabte blutjunge Künstlerin u. a. — Der Allrussische Wettbewerb der Pianisten, veranstaltet von der Klavierfirma „Diederichs Frères" anläßlich ihres 100jährigen Bestehens, gestaltete sich quasi zu einem Kongreß der bedeutendsten Pianisten und Pianistinnen jüngster Generation. An dem an vier Tagen abgehaltenen Konkurrenzspiel beteiligten sich ca. 60 Tastenstürmer, von denen Josef Turtschinski den I. Preis (1500 Rbl.) erhalten hat. Die genialen Liszt-Vorträge dieses Busoni-Schülers haben geradezu Sensation erregt. Die bekannte Pianistin Tschernezkaja erhielt für ihre durchgeistigten Vorträge Bach-scher und Scarlatti'scher Werke den II. Preis (1000 Rbl.) und Irina Michelsohn-Miklaschewskaja den 500 Rbl.-Preis für ihre auf hoher künstlerischer Stufe stehende, von echtem Musiksinn durchdrungene Interpretation der Brahmsschen Sonate op. 5 und der cis-moll

Toccate von Debussy. — Im 6. Kussewitzky-Konzert interessierte Mahlers zum ersten Male aufgeführte Vierte Symphonie wohl durch ihren gedanklichen und formellen Inhalt, vermochte aber einen größeren Eindruck nicht zu erzielen, trotzdem das Werk unter Leitung des bedeutenden Mahler-Interpreten A. Bodanzky zu bestmöglicher Veranschaulichung gebracht wurde. Leider stand ihm nicht das Kussewitzky-Orchester zur Verfügung, er mußte sich mit einem ad hoc zusammengesetzten Orchester begnügen, und was er damit in ein paar Proben zuwege gebracht hatte, verdient größte Bewunderung. Großen Beifall erzielte der Mannheimer Dirigent mit der glänzenden Ausführung der Leonoren-Ouvertüre, und musikalisch ganz vortrefflich wurde Schuberts Balletmusik aus „Rosamunde" wiedergegeben. Risler bestätigte mit dem Vortrag des c-moll Konzerts von Beethoven den ihm vorausgegangenen Ruf eines genialen Beethoven-Interpreten. An der Spitze seines unvergleichlichen Orchesters stand in seinem 7. Konzert S. Kussewitzky, dessen an Nikisch erinnernde inspirierende Direktionsweise eine treffliche Aufführung der Serenade op. 48 und der Fünften Symphonie von Tschaikowsky zu danken war. Mischa Elman, der jetzt weltberühmte Geiger, hat sich mit dem Tschaikowsky-Konzert dem Publikum vorgestellt, das ihn schon vor zehn Jahren als kleinen Schüler des Konservatoriums bewundern konnte. — In das Programm des 7. Siloti-Konzerts waren als orchestrale Novitäten ein symphonischer Dithyrambus „Wrubel" von Gnessin und ein mit allem orchestralen Raffinement ausgestattetes Tonpoem von dem jungen Komponisten Merwolff. Im Mittelpunkt des Konzerts stand Eugen Ysaye mit dem Beethoven-Konzert. Im 8. Siloti-Konzert bestand das Novitätenprogramm aus Ravel's Märchenszenen „Ma mère l'Oye", denen ein guter äußerer Erfolg nicht versagt blieb. Auch der Cellomeister Casals spielte für das Siloti-Publikum zum ersten Male Dawidow's a-moll Konzert. Das 3. Extra-Siloti-Konzert hatte den talentvollen Dirigenten der Hofoper A. Coates zum Leiter, und Ysaye und Casals zu solistischen Mitwirkenden. Auch zwei Kammermusik-Abende, in denen Felia Litvinne, Siloti, Ysaye und Casals zusammen auftraten, füllten den Adelssaal bis auf den letzten Platz. In seinem letzten Konzert blieb Siloti seinen Traditionen treu und ließ seinen Schüler Rachmaninow glänzen. Der Komponist brachte sein 3. Klavierkonzert und das b-moll Konzert von Tschaikowsky zum Vortrag. — Im Programm des 6. Konzerts der Kaiserlich russischen Musikgesellschaft (Dirigent: Safonow) hatte neben Beethovens Achter Symphonie und Wagners Kaisermarsch Spendiarow's wundervolle symphonische Dichtung „Drei Palmen" Platz gefunden. Nach zwölf Jahren tauchte wieder einmal der eminente Geiger Petschnikow auf und spielte Bachs E-dur Konzert und mit seiner Gattin Mozarts „Symphonie concertante". — In einem Konzert des Hoforchesters erfuhren die Manen Gustav Mahlers eine Ehrung durch Aufführung seiner D-dur Symphonie und der Kindertotenlieder (Fr. Sachnowskaja). Die herrliche Symphonie, die Hugo Wahrlich in ausgezeichneter Weise interpretierte, hinterließ einen tiefen Eindruck. — In den Scheremetew-Konzerten der jüngsten Zeit war das bemerkenswerteste Vorkommnis die großzügige Wiedergabe des Requiems von Mozart unter Leitung des Grafen Scheremetew und Vorträge über Beethoven vom bekannten Kritiker A. Koptjaew. — In den letzten Abenden des Petersburger Streichquartetts wirkten pianistisch Constantin Igumnow und Emil Frey mit; letzterer gab auch ein erfolgreiches Konzert. — Sonst wären noch zu nennen die Klavierabende von Galston, Irene Eneri, das 5. Huberman-Konzert, die anregenden Konzerte von Lydia Lipkowska, Maria Kusnezowa, Baklanow; drei Abende des Böhmischen Streichquartetts vervollständigen unsere heutige Übersicht.

Bernhard Wendel

STUTTGART: Das neue Jahr hat außer zwei Konzerten der Hofkapelle und je einem Kammermusik-Abend unseres Wendling-Quartettes und der „Böhmen" noch nichts besonders Bedeutungsvolles gebracht. Im 6. Abonnementskonzert der Hofkapelle vermittelte uns Max Schillings die Bekanntschaft mit der groß angelegten Sinfonie No. 3 in C-dur „Leben" von Waldemar von Baußnern. Gedankenreichtum und blühendes Orchesterkolorit, das bei aller Wucht und Fülle des Klanges immer vornehm bleibt, und die große Schlußsteigerung mit Chor (Goethes „Ganymed") sicherten der Uraufführung des hochwertvollen Werkes starken Erfolg, an dem außer dem anwesenden Tondichter auch der Dirigent und das mit voller Hingabe wirkende Orchester teilhaben durften. Voran ging in diesem Konzert die konzertante Symphonie für Violine, Viola und Orchester (K. V. 364) von Mozart, die von Carl Wendling, Philipp Neeter und der Hofkapelle mit aller klanglichen und musikalischen Delikatesse wiedergegeben wurde. Im 7. Konzert vereinigten sich die beiden Führer unserer Musikpflege, Max Schillings und Max Pauer, zu glänzenden künstlerischen Taten. Das B-dur Konzert von Brahms und das in g-moll von Mendelssohn wurden in ihrer ganzen symphonischen Größe und pianistischen Liebenswürdigkeit enthüllt. Als Orchesterwerke erschienen: in Uraufführung die Ouvertüre „Prinzessin Brambilla" von Walter Braunfels und in tiefer Ausgestaltung die „Eroica". Braunfels' neuer symphonischer Aufguß von Motiven aus seiner hier zur Uraufführung gekommenen Oper „Prinzessin Brambilla" zeigt wieder die kraftvolle Schaffensart dieses vielverheißenden Tondichters, ohne allerdings eine Steigerung in der Ausdeutung der musikalischen Gedanken seines Opernwerkes zu erreichen. Das klangreiche Stück wurde mit lebhaftem Beifall aufgenommen. — Der Verein für klassische Kirchenmusik gab unter Erich Bands Leitung die Missa solemnis von Beethoven mit solistisch und chorisch gesteigertem Gelingen gegenüber früheren Aufführungen. — In ihrem Abschiedskonzert wurde Susanne Dessoir gebührend herzlich gefeiert. Man wird auch hier die feine, innige Kunst dieser Liedersängerin schmerzlich vermissen. Als gediegene und geschmackvolle Pianisten aus Stuttgarter Schule bewährten sich in Klavierabenden Walter Georgii, Adolf Benzinger, Elettra Rismondo und Lotte Roser. Als neue

pianistische Kräfte stellten sich Edmund Schmid, Clara Treitschke und Carl von Pidoll vor. Mehr als Hoffnung auf gute künstlerische Entwickelungen konnten sie allerdings noch nicht erwecken. Mit einer sehr beachtenswerten, ausgiebigen Tenorstimme und intelligentem Liedervortrag führte sich Carl Ludwig Lauenstein ein. Virtuos temperamentvolles Violinspiel erwarb Carlo Massarenti reichen Beifall.

Oscar Schröter

WARSCHAU: Die Philharmonischen Konzerte haben in ihrem regelmäßigen Gang die vorzüglichsten Solokräfte dem Warschauer Publikum dargeboten. Der eminente Geiger Fritz Kreisler trug mit dem Brahms-Konzert und altklassischen Stücken einen echten Triumph davon; acht Tage später entzückte Eugène Ysaye mehr mit seinem Spiel als mit dem zum ersten Male gespielten Elgar'schen Violinkonzert; auch der junge Gabriel Ysaye hat neulich das Podium der Warschauer Philharmonie mit Erfolg betreten, indem er mit seinem Vater J. S. Bachs Doppelkonzert mit Orchester spielte. Einen echten Erfolg errangen sich Ferruccio Busoni und Carl Flesch; vielen Beifall erhielten die Sängerinnen Labia und Francillo-Kaufmann. — Am 2. Januar veranstaltete Ludomir Różycki mit einer Reihe seiner bekanntesten symphonischen Dichtungen („Boleslaus der Kühne“, „Pan Twardowski“ und einer der schönsten und tiefsten: „Anhelli“) ein eigenes Konzert; auch zwei schöne Nokturnen für Geige wurden sehr applaudiert. — Außer den großen symphonischen Konzerten dirigiert Z. Birnbaum, der ausgezeichnete Leiter des Philharmonischen Orchesters, die Sonntagsnachmittags-Konzerte, die sich eine große Popularität erworben haben. Nach dem Tschaikowsky-Zyklus kommt jetzt Brahms mit seinen vier Symphonieen an die Reihe. — In den großen Abonnementskonzerten wurden als Novität zwei Nokturnen für Orchester von Debussy und die Variationen für Orchester von A. Gużewski gespielt. — Von Solisten sei noch der talentvolle Pianist Sandor Vas erwähnt, der das A-dur Konzert von Liszt und interessante Klavierkompositionen von Fr. von Brzezinski spielte.

H. von Opieński

WEIMAR: Das 4. Abonnementskonzert im Hoftheater unter der verständnisvollen Leitung Peter Raabes wurde mit Wagners Faust-Ouvertüre eröffnet. Edouard Risler spielte darauf auf einem leider verstimmten Flügel Brahms' d-moll Konzert. Eine Novität: Symphonie in G-dur von E. Strässer, vom Publikum sehr freundlich aufgenommen, beschloß den gelungenen Abend. Der verschiedene Wert der vier Sätze und die eklektische Richtung dieser mehr den Charakter einer Suite aufweisenden Symphonie läßt eine volle künstlerische Befriedigung nicht aufkommen; jedoch verrät das Werk überall den gewandten, hochbegabten Musiker, der den kompositionstechnischen Apparat spielend beherrscht. — Auf einem sehr hohen künstlerischen Niveau stand der über zwei Stunden währende Abend des am Klavier neu schaffenden Carl Friedberg. — Walter Petzet hat seinen Beethovenzyklus mit op. 109, 110 und 111 in würdiger Weise beschlossen und sich den sichtbaren Dank seiner getreuen Besucher erworben. — Unsere treffliche Altistin Helene Jung gab unter der Assistenz des Komponisten einen Richard Wetz-Abend. Wetz ist ein echter Tondichter, der mit wenig Mitteln die Stimmung vorzüglich zu treffen weiß, und Frl. Jung eine Sängerin, die den manchmal recht hohen Anforderungen fast restlos gerecht wurde. — Eine sehr stimmungsvolle und berechtigte Hugo Wolf-Feier veranstalteten Clara Marquardt (Alt), Robert Spörry (Bariton), Richard Wetz (Klavier) und E. L. Schellenberg, der mit einem stilistisch wie inhaltlich bedeutenden Vortrage die Feier eröffnete. — Die zahlreichen Freunde der Lautenkunst kamen bei den vorzüglichen Darbietungen von Sven und Lisa Scholander voll auf ihre Rechnung. — Die Tanzkünstlerin Rita Sacchetto gab einen ihrer wie immer ausverkauften Tanzabende, bei denen man ein Publikum trifft, das beispielsweise bei den „Brüsselern“ fehlt. D. Sapirstein füllte die Pausen am Klavier in entsprechender Weise aus.

Carl Rorich

WIESBADEN: Wir sind noch immer ohne städtischen Kapellmeister. Nächst Carl Schuricht, der hier bereits starken Anhang besitzt, „gastierte“ als Dirigent der allerdings noch sehr jugendliche Fritz Busch, ein Schüler Steinbachs, der auch mit den gleichen Werken debutierte — Brahms' c-moll Symphonie und Strauß' „Don Juan“ —, die wir zuletzt unter Steinbach hier hörten. Er besitzt ein beachtenswertes Kapellmeistertalent und bezeigte sich in einem Konzert des „Künstler-Vereins“ auch als fein empfindender Kammermusikspieler. Energisch und zielbewußt trat Eibenschütz (aus Hamburg) als Gastdirigent auf. Außer zwei Werken, die freilich stets ihres Erfolges sicher sind — „Pathétique“ von Tschaikowsky und „Tod und Verklärung“ von Strauß — brachte er auch eine noch unbekannte Ouvertüre „Cyrano de Bergerac“ von J. Wagenaar: sie ist etwas lärmend orchestriert und arbeitet mit viel bizarren Effekten; nähere Beziehungen zu dem programmatischen Vorwurf waren schwer auffindbar. Im letzten Kurhaus-Konzert führte unser stellvertretender zweiter Kapellmeister H. Irmer mit Ruhe und Umsicht das Szepter: er erfreute durch Vorführung der selten gehörten Symphonie „Aus der Neuen Welt“ von Dvořák und einer Orchester-Fantasie „Das Meer“ von A. Glazounow, der manche tonmalerische Finesse und ein brillantes Kolorit eignet: Vorzüge, die bei gesicherter Wiedergabe zu glänzender Geltung gelangten. Von Solisten hörten wir u. A. den trefflichen Cellomeister Casals und den Klaviervirtuosen Alfred Cortot aus Paris — „ein tausiger Kerl“, wie Liszt in solchem Falle zu sagen pflegte!

Prof. Otto Dorn

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Wie wir der ersten Hälfte der „Rossiniana" (1. Juliheft 1911) eine Reihe von Blättern beigegeben hatten, die mit dem Schwan von Pesaro in Beziehung standen, so illustrieren wir den Schluß der Istelschen Studie abermals mit einigen Rossini-Abbildungen. Als erste legen wir ein Porträt vor, das unseren Lesern als Ergänzung der von uns schon früher veröffentlichten bildlichen Darstellungen des Meisters willkommen sein dürfte. Daran schließen sich: das Grabdenkmal Rossini's in Santa Croce in Florenz, mit der Büste von Bartolini, und das Denkmal Rossini's im Garten des Liceo Rossini in Pesaro, eine Schöpfung von Marocchetti, deren Enthüllung im Jahre 1864 stattfand. Eine alte Zeichnung von Limbach, „Rossini der fleißige Gärtner" betitelt, charakterisiert in launiger Weise die außerordentliche Fruchtbarkeit des Meisters und den Erfolg, den seine zahlreichen Bühnenwerke allenthalben fanden. Die reifen Früchte des vielverästelten Baumes tragen Titel Rossini'scher Opern; in den Stamm ist der Name jenes Werkes eingeschnitten, das seinen Schöpfer mit einem Schlage berühmt machte: „Tancredi". Auf einzelnen Ästen sind ferner die gefeierten Namen von Vorbildern Rossini's zu lesen: Gluck, Mozart, Paësiello, Méhul, Paër.

Zur Erinnerung an den 70. Todestag (15. März) von Luigi Cherubini veröffentlichen wir sein Porträt nach dem Gemälde von Jean-Auguste-Dominique Ingres.

Der Lieblingsschüler Cherubini's war Jacques-Fromental-Elie Halévy, seit dessen Tode am 17. März fünfzig Jahre verstrichen sind. Aus der stattlichen Reihe seiner Opern hat sich sein Meisterwerk, „Die Jüdin" (1835 in der Pariser Großen Oper), das seine tonsetzerische Eigenart am getreuesten widerspiegelt, bis in unsere Zeit auf dem Spielplan erhalten. Auch die im selben Jahre aufgeführte komische Oper „Der Blitz" erfreute sich lange Zeit großer Beliebtheit, während Halévy's Versuchen, auf ausgesprochen Meyerbeerschen Pfaden zu wandeln, kein nachhaltiger Erfolg beschieden war.

Der vor einem Jahre verstorbene hervorragende Organist Alexandre Guilmant, der am 12. März seinen 75. Geburtstag gefeiert hätte, einer der bedeutendsten Meister seines Instruments, ein Hauptvertreter der französischen Orgelschule, hat sich auch als Tonsetzer und als Bearbeiter einen angesehenen Namen gemacht. Durch seine großen Sammelwerke insbesondere erwarb er sich um die Geschichte der Orgelmusik bleibende Verdienste.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstraße 107 I

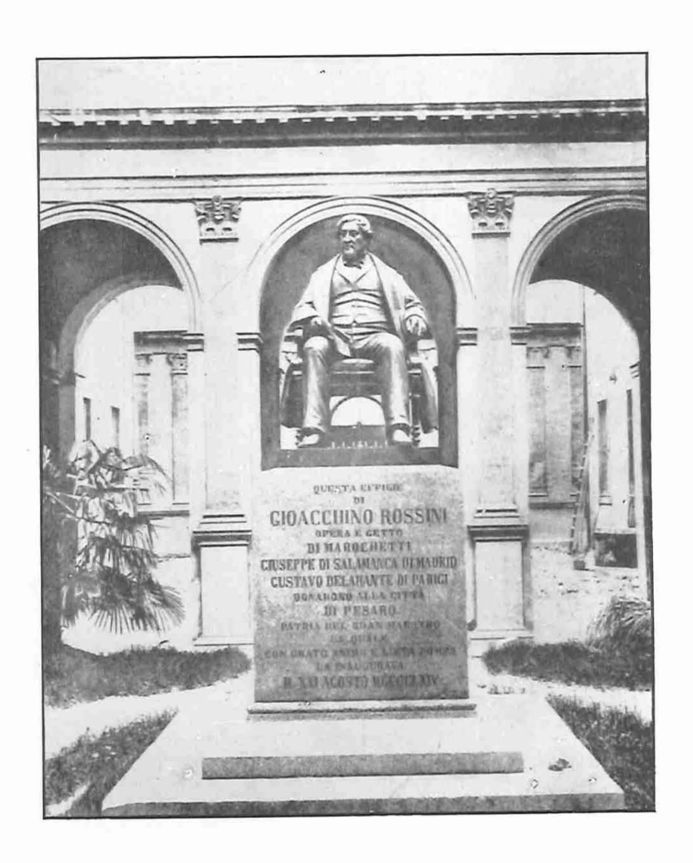


GIOACCHINO ROSSINI





DAS GRABDENKMAL ROSSINIS
IN SANTA CROCE IN FLORENZ



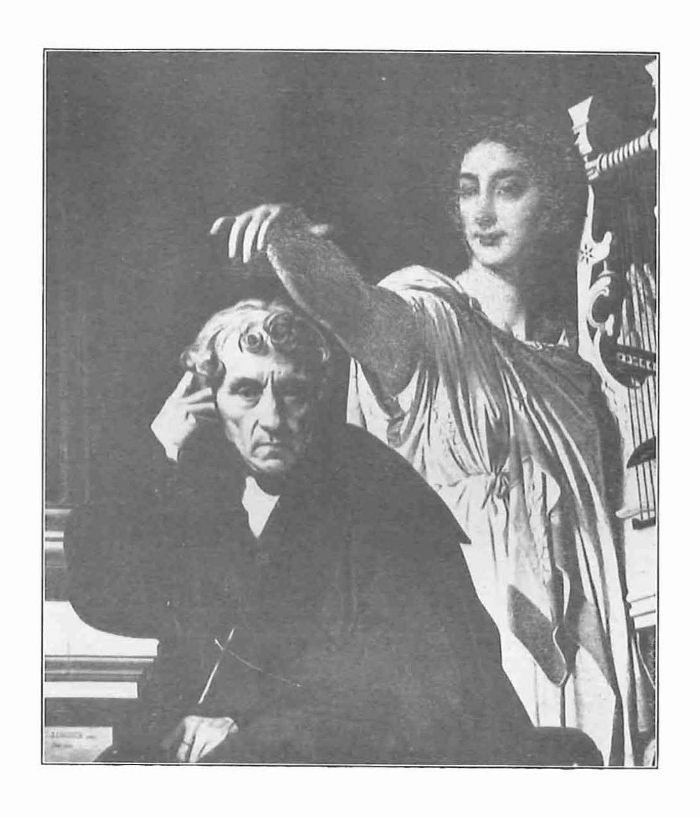
DAS DENKMAL ROSSINIS VON MAROCCHETTI
IM GARTEN DES LICEO ROSSINI IN PESARO



ROSSINI DER FLEISSIGE GÄRTNER
Nach einer alten Zeichnung von Limbach



XI 11



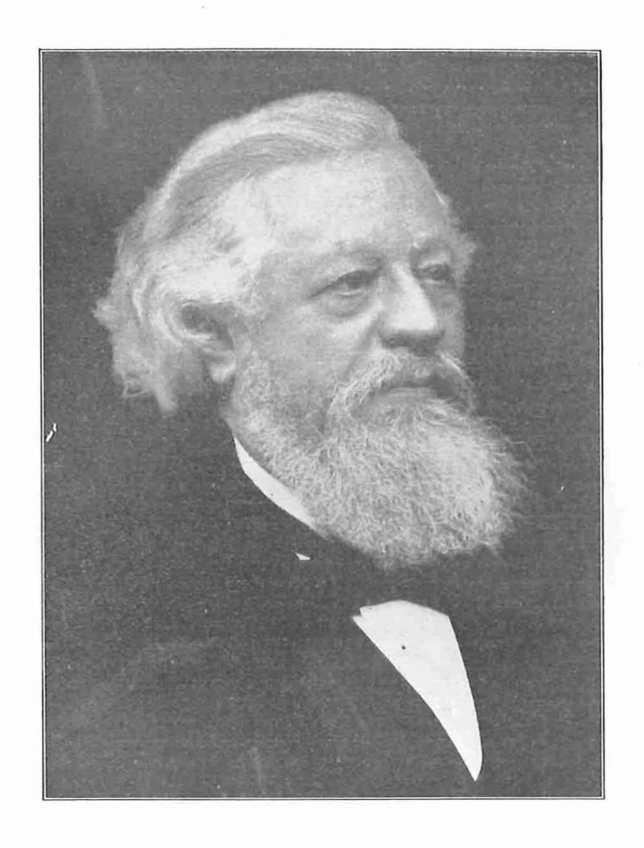
LUIGI CHERUBINI
† 15. März 1842
GEMÄLDE VON JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES





JACQUES FROMENTAL ELIE HALÉVY
† 17. März 1862





ALEXANDRE GUILMANT
✱ 12. März 1837



NEUE OPERN

Josef Anton Mayer: „Magdalenenbrunnen“, eine zweiaktige Oper, Buch von Ernst Kapff, erlebte am Stadttheater in Ulm ihre Uraufführung.

OPERNREPERTOIRE

Dresden: Die Hofoper gedenkt noch in dieser Spielzeit die neue komische Oper „Tante Simona“ von Ernst von Dohnányi, Textbuch von Viktor Heindl, herauszubringen.

Nizza: „Vercingetorix“, Musikdrama in vier Akten und sieben Bildern, Buch von Bernède und de Choudens, Musik von F. Fourdrain, erlebte hier seine Uraufführung.

Paris: Im März soll „Roma“, das neueste Werk von Jules Massenet, dessen Uraufführung vor kurzem in Monte Carlo stattfand, an der Großen Oper in Szene gehen. Für die nächste Spielzeit ist „Rhamses“ von Paul Vidal in Aussicht genommen.

Stuttgart: Die neuen Hoftheater gehen ihrer Vollendung entgegen. Das eine Haus ist für das große gesprochene Drama, für Musikdramen und große Opern bestimmt, das andere für Werke intimeren Charakters. Die Eröffnung ist für Mitte September angesetzt. Dem Vernehmen nach soll „Ariadne auf Naxos“ von Richard Strauß hier ihre Uraufführung erleben.

KONZERTE

Bautzen: Für das 3. Lausitzer Musikfest am 8. und 9. Juni ist das Chorwerk „Quo vadis“ von Nowowiejski zur Aufführung angenommen worden. Der Festchor wird sich wieder aus den ersten Chorvereinigungen von Bautzen (Cäcilien-Domchor, Heringscher Gesangverein, Kirchensängerchor zu St. Petri, Männergesangverein), Dresden (Schumannsche Singakademie), Großschönau, Herrnhut, Kleinwelka, Löbau und Zittau zusammensetzen.

Kiel: Das Konservatorium der Musik veranstaltete am 31. Januar eine Gedenkfeier für Friedrich den Großen als Musiker. Die Feier, die mit einer Rede des Studiendirektors eingeleitet wurde, bot folgende Werke: Ouvertüre zur Oper „Montezuma“ von Carl Heinrich Graun (Text vom König), Ouvertüre zu „Piramo e Tisbe“ von Joh. Adolf Hasse und die Ouvertüre zu „Günther von Schwarzburg“ von Ignatz Holzbauer.

Rom: Die Società internazionale per la diffusione della musica da camera widmete ihr 5. Konzert dem Andenken Liszts. Zur Aufführung gelangten die symphonischen Dichtungen „Héroïde-funèbre“ und „Hunnenschlacht“, Lieder sowie die Elegie für Cello und Benedictus für Violine.

Upsala: Der Studentensängerchor der hiesigen Universität unternimmt im April eine Reise nach Deutschland, um in einer Reihe von Städten unter seinem Dirigenten Hugo Alfvén zu konzertieren.

Wien: Wiener Musikfestwoche 1912. Als Dirigenten sind gewonnen worden: Arthur Nikisch, Franz Schalk, Bruno Walter und Felix Weingartner.

Wiesbaden: Zweites Deutsches Brahms-Fest. Das Programm des von der Deutschen Brahms-Gesellschaft veranstalteten Musikfestes, das vom 2. bis 5. Juni hier unter Leitung von Fritz Steinbach stattfindet, ist nunmehr festgesetzt. Es besteht aus vier Orchesterkonzerten und einem Morgenkonzert. Als Sonderveranstaltung im Rahmen des Festes findet ein Vortrag über Johannes Brahms statt, den Dr. Leopold Schmidt halten wird. Von Chor- und Orchesterwerken werden zur Aufführung gelangen: Schicksalslied, Ein deutsches Requiem, Nänie, die vier Symphonieen, Tragische Ouvertüre, Variationen über ein Thema von Haydn, Gesang der Parzen, Doppelkonzert für Violine und Violoncell, Frauenchöre mit Begleitung von zwei Hörnern und Harfe, Klavierkonzert d-moll; ferner Solo-Quartette, Frauenchöre a cappella, Lieder und Kammermusik. Die Chöre werden gesungen vom Gürzenich-Konzertchor aus Köln und vom Dessoffschen Frauenchor aus Frankfurt a. M. Das Festorchester besteht aus dem städtischen Kurorchester Wiesbaden und dem Gürzenich-Orchester Köln.

TAGESCHRONIK

Ein ungedruckter Brief Anton Rubinsteins an den Verleger Senff in Leipzig ist jüngst zum Vorschein gekommen. Das sehr charakteristische, im Besitz von Herrn G. Haasch in Berlin befindliche Schreiben, das keines Kommentars bedarf, hat den folgenden Wortlaut: St. Petersburg, den 11. September 1889. Lieber Herr Senff! Herzlichen Dank für Ihren so freundschaftlichen Brief, der mir meine ganze Künstlerlaufbahn so wohlwollend vor Augen führt und der mich dennoch oder gerade deshalb traurig gestimmt hat — ja ich gestehe Ihnen offen und ehrlich, vollkommenste Enttäuschung ist das Endresultat meiner ganzen Künstlertätigkeit! und ich singe mit König Salomo: Eitel, eitel ist des Menschen Trachten und Handeln, eitel ist Alles! — Worauf ich das größte Gewicht in meinem Leben gelegt habe, worauf ich all mein Können und Hoffen gerichtet habe, mein Komponieren ist mißglückt, man will mich als Komponisten nicht haben, weder die Künstler (auf diese habe ich immer am meisten gehofft,) noch das Publikum, (denen ich es am ehesten verzeihen will.) — und dennoch ist in mir noch so viel menschlicher Schwäche nachgeblieben, daß ich mir einbilde, Beide hätten Unrecht — und ich bin selber Schuld an dem Mißglücken, weil ich mich immer fern gehalten habe von jedem Parteiwesen, weil ich immer frei herausgesagt habe was mir in der Musik gefällt oder mißfällt und besonders weil ich mich als Komponist so wenig den Menschen aufgedrungen habe — glauben Sie mir das Letztere, so paradox es auch klingen mag, ist das Richtigste — man muß den Menschen sagen, daß man Gott ist, sie kreuzigen einen dafür, aber zuletzt glauben sie es einem doch — Mahomet mußte den Leuten sagen, daß er der Prophet ist — Wagner, daß er der Erlöser der Kunst ist — u. s. w.; mich hat die philosophische oder ironische Ader die ich immer an mir gehabt habe, von dergleichen abgehalten — aber nicht zum Besten wie ich

sehe — nur, in des Teufels Namen, kommt der Berg nicht zu mir, ich gehe dennoch nicht zu ihm — Lächerlich ist mein ganzes Dasein — Gott verzeih es meinen Eltern — ich verzeihe es ihnen nicht, denn das Lächerliche ist hier auch höchst tragisch — urteilen Sie selbst. Die Juden halten mich für einen Christen, die Christen für einen Juden, die Russen halten mich für einen Deutschen, die Deutschen für einen Russen, die Pedanten halten mich für einen Zukünftler, die Zukünftler für einen Pedanten usw., ist Ihnen noch eine zweite so lächerliche Persönlichkeit bekannt? mir nicht. — Meine jetzige Tätigkeit ist auch nur ein Unsinn — denn ich, der ich die vollkommenste Überzeugung habe, daß die Musikkunst absolut gestorben ist, daß keine acht Takte mehr geschrieben werden, die auch nur einen Groschen wert sind, der sogar überzeugt bin, daß auch die ausübende Kunst, sowohl Gesang wie Instrument (welches auch sei) nicht an den Schuhriemen der früheren ausübenden Kunst reicht, ich verbringe meine ganze Zeit damit, Jünger für Komposition und Exekution herauszubilden, wohl wissend, daß es vollkommen verlorene Liebesmühe ist. Nach alledem können Sie sich wohl vorstellen, wie viel Ironie ich verbrauchen werde bei meiner bald stattfindenden sogenannten Jubiläumsfeier. Und so erwarte ich denn mit Ungeduld das Ende meiner Existenz, da ich mich als eine lebendige Lüge ansehen muß (das sage ich laut — im Stillen denke ich mir, ich sei die lebendige Wahrheit gegenüber der allgemeinen Lüge —), nun beides ist gleich überflüßig. — Leben Sie wohl, lieber Herr Senff, zerreißen Sie diesen Brief und gedenken Sie wohlwollend wie bisher an Ihren leider nicht verrückten, aber nicht mehr ausübenden und nicht mehr komponierenden Anton Rubinstein.

Ein Streik der Opernbesucher. In Toulouse haben die Opernbesucher einen Streik begonnen, weil die Direktion des Capitol-Theaters allzu willkürlich bei der Inszenierung der „Tosca" von der Tradition abgewichen ist. Die Darstellerin der Hauptrolle, Frau Comte, eine Sängerin von stattlichen Proportionen, hat sich nämlich bei der letzten Aufführung der Tosca geweigert, über eine Mauer zu springen und sich in den Tiber zu stürzen, wie der Text es vorschreibt; sie meinte, sie wäre dazu zu dick und das Publikum würde über sie lachen, wenn sie diese kühne Bewegung ausführen sollte. Der Direktor ordnete daraufhin an, daß die Tosca, statt vor den Soldaten zu fliehen, Widerstand leisten und auf der Bühne erschossen werden soll. So geschah es denn auch. Aber man hatte die Rechnung ohne das Publikum gemacht, das sich entrüstet erhob und protestierte, als die Szene so vorschriftswidrig gespielt wurde. Das ganze Opernpublikum von Toulouse erklärte auch feierlich, daß nicht ein einziger Sitz in der Oper verkauft werden sollte, wenn die Tosca nicht dem Herkommen gemäß in Szene ginge.

Witziges von Moriz Rosenthal. Der „Pester Lloyd" erzählt einige hübsche neue Witzworte des bekannten Pianisten. Rosenthal verglich zwei Klavierspieler miteinander: „Der eine erschöpft den Inhalt des Stückes, der andere



das Publikum." — Ein Musiker bemerkte einst gegenüber Rosenthal in bezug auf die „Hamlet"-Ouvertüre von Joachim, er finde den Titel nicht gerechtfertigt, da die Musik nichts vom grandiosen Vorwurf erkennen lasse. „Im Gegenteil," meinte Rosenthal, „ich frage mich bei diesen Themen Joachims: Sein oder nicht sein?" — Ein bekannter Pianist spielte einmal in seinem Konzert den „Minutenwalzer" von Chopin in der Terzenbearbeitung von Rosenthal. Dieser war anwesend und gratulierte dem Kollegen herzlichst mit den Worten: „Dieser Minutenwalzer war die schönste Viertelstunde meines Lebens." — Rosenthal wurde von einem Kollegen um seine Meinung befragt, ob er nicht die Kompositionen eines Wunderknaben, dessen Vater für die Werke des Sohnes eine begeisterte öffentliche und private Propaganda macht, auf sein Konzertprogramm setzen solle. Die Absicht des Künstlers durchschauend, erwiderte Rosenthal: „Wie Sie meinen, lieber Freund, die Kompositionen sind zwar nicht dankbar, aber der Vater wird es sein." Als nun die Kompositionen bei einer anderen Gelegenheit in den Himmel gehoben wurden, meinte Rosenthal: „Man könnte hier wie die Kardinäle bei der Papstwahl ausrufen: ‚Habemus Papam'". — Über die Hypermodernen äußerte Rosenthal: „Die Herren schreiben einen vollkommenen Stiefel, an dem nur der Verleger den Mangel eines Absatzes bemerkt."

Warnung vor dem Ergreifen des Kapellmeister-Berufs. Der Verband Deutscher Orchester- und Chorleiter (Sitz Nürnberg) bittet uns um Aufnahme des Nachstehenden: Der Werdegang des Kapellmeisters erfordert die größten pekuniären Opfer in bezug des Studiums und der so reichlich bemessenen Wartezeit. Ein großes Maß von Wissen und Bildung sind unerläßliche Bedingung. Gymnasial- und Hochschulenabsolutorium sind außer dem ausgedehnten praktischen Fachstudium unverjährbare Forderungen. Von den 2400 Kapellmeistern, die zurzeit in Deutschland, Österreich und der Schweiz tätig sind, haben 1800 ein Einkommen von weniger als 100 Mk. monatlich. Unter diesen sind aber wieder mindestens 1000, die überhaupt keine Entschädigung für ihre Dienstleistungen erhalten. Am schlimmsten sieht es bei den Theaterkapellmeistern aus. Auf 1000 kommen kaum 150, die ein Einkommen über 4000 Mk. jährlich haben, und welche ungeheure, nervenmordende Anforderungen stellt dieser Zweig des Berufes. Nicht anders sind die Verhältnisse für die Konzert- und Chorvereins-Dirigenten. Für erstere kommen etwa 120 Institute in Betracht, die ihren Kapellmeistern eine Jahresgage über 3000 Mk. zahlen. Von den Chorvereinen sind es vielleicht 150, die ihren Dirigenten 800—1200 Mk. Jahresgehalt gewähren, und ist es doch eine bekannte Tatsache, daß die Direktionen der meisten Chorvereine in Händen von Nichtfachmusikern liegen. Ganz traurig sieht es im Kapellmeisterberufe um die Versorgung bei Krankheit und Dienstunfähigkeit aus; einige staatliche und städtische Behörden sorgen für ihre Kapellmeister, das ist alles! Nur ein wirklich großes Talent mit der Kraft des Entbehrenkönnens, falls es nicht über große pekuniäre Mittel verfügt, möge den sorgenreichen Weg der Kapellmeister beschreiten.

Gluck als musikalischer Artist. Zu welchen jammervollen Mitteln die Großen der Kunst in der sogenannten guten alten Zeit greifen mußten, um ihr Leben zu fristen, erhellt mit eindringlicher Anschaulichkeit aus einer so gut wie unbekannt gebliebenen Geschichte aus Glucks Leben, die Sir Claude Phillips im Februarheft des Londoner Art Journal auf Grund einer im Daily Advertiser vom 31. März 1746 gefundenen Notiz erzählt. Man darf bei der Würdigung dieser Geschichte nicht außer acht lassen, daß sich Gluck damals durch eine Reihe im italienischen Stil geschriebener Opern bereits so berühmt gemacht hatte, daß er nach London berufen worden war, um für das Haymarket-Theater Opern zu schreiben. Der Mißerfolg dieser Opern hatte ihn dann vermutlich dazu getrieben, sich zu einer musikalischen Veranstaltung zu bequemen, die im Daily Advertiser wie folgt angekündigt worden war: „In dem großen Salon des Mr. Hickford, Brewersstreet, wird am 14. April der Opernkomponist Gluck mit Unterstützung der besten Sänger der Oper ein Konzert geben; er wird dabei insbesondere mit Begleitung des Orchesters ein eigens zu diesem Zwecke komponiertes Konzertstück auf 26 mit Quellwasser gefüllten, verschieden abgestimmten Trinkgläsern spielen. Das durch Wasser modulierte Glas ist ein neues Instrument seiner eigenen Erfindung, auf dem alle für Violine oder Spinett geschriebenen Stücke gespielt werden können." Mr. Phillips bemerkt dabei mit Recht, daß der auf den gestimmten Gläsern musizierende Gluck in London eine nicht weniger erbarmungswürdige Rolle zu spielen genötigt war, als knappe hundert Jahre später Richard Wagner in Paris, wo ihn die Not des Lebens zwang, die „Favoritin" und andere italienische Opernbanalitäten für Flöte und Klavier zu arrangieren.

Eugen d'Albert-Stiftung. Der Künstler hat den Überschuß seines am 8. Februar in Berlin veranstalteten Konzerts im Betrage von 9000 Mk. in einer Stiftung niedergelegt, die seinen Namen trägt, und deren Ertrag den Witwen und Waisen des Berliner Philharmonischen Orchesters zufließen soll.

Wie die Berliner Generalintendantur mitteilt, ist als Nachfolger von Karl Muck Hofkapellmeister Emil Paur (1855 in Czernowitz geboren, Opernkapellmeister in Kassel, Königsberg, Mannheim, Leipzig, New York und London, Konzertdirigent in Boston, New York und Pittsburg) ausersehen. Der Künstler ist auf die Dauer von fünf Jahren für das Königliche Opernhaus verpflichtet worden.

„Musikbuch aus Österreich." Der soeben erschienene neunte Jahrgang (1912) des mit Unterstützung des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht herausgegebenen „Musikbuches aus Österreich" (ein Jahrbuch der Musikpflege in Österreich und den bedeutendsten Musikstädten des Auslandes, redigiert von Josef Reitler, Hof-Verlags-Buchhandlung Carl Fromme, Wien und Leipzig, 1912. Preis kart. Kr. 6.—) bringt eine Reihe sehr interessanter musikwissenschaftlicher Aufsätze aus der Feder hervorragender Musiker und Musikschriftsteller, und zwar: „Zu Franz Liszts 100. Geburtstage", Beiträge von: Richard Strauß, Max Schillings, Oskar Nedbal, Jules Massenet, Ferdinand Löwe, August Göllerich, Paul Dukas, Anton Door, Leo

VERSCHIEDENES

Militärmärsche-Wettbewerb der „Woche“. Zu dem von der „Woche“ veranstalteten Wettbewerb waren nicht weniger als 3791 Märsche eingegangen, davon der vierte Teil aus dem Auslande. Diese stattliche Zahl bezeugt, daß das Thema „Militärmärsche“ ein überaus großes Interesse in den Kreisen der Komponisten gefunden hat. Als glückliche Sieger aus dem Kampfe der Pauken und Trompeten gingen hervor: Konservatoriumsdirektor Hans Ailbout, Königlicher Musikdirektor Fritz Brase, Kapellmeister Carl Zimmer und Komponist Bruno Garlepp, sämtlich aus Berlin. Außer den vier preisgekrönten wurden weitere elf Märsche von der „Woche“ angekauft. Das Preisrichteramt wurde ausgeübt von den Herren Generalmajor von Chelius, Professor Dr. Carl Krebs, den Armeemusikinspizienten Professor Grawert und Hackenberger und Obermusikmeister Przywarski.

Wettbewerb für Cellisten in Moskau. Am 2. und 3. Januar fand ein von D. F. Belaiew veranstalteter Wettbewerb für in russischen Konservatorien ausgebildete Cellisten statt, an dem sich zwölf Künstler beteiligten. Den ersten Preis von 1500 Rbl. trug S. M. Kosoluppow davon; der zweite (1000 Rbl.) wurde zwischen E. Belloussow und Joseph Preß geteilt.

AUS DEM VERLAG

„Der Sturm auf die Mühle“ (1870), dreiaktige Oper von Karl Weis, dem Schöpfer des „Polnischen Juden“, gelangt demnächst in der Berliner Kurfürstenoper zur Aufführung. Das Werk erscheint im Verlag und Vertrieb der Firma Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Blech, Franz Schalk; „Liszts Aufenthalt in Budapest im Jahre 1885“, Erinnerungen von August Stradal; „Liszts Grabkapelle in Bayreuth“ von Hans v. Wolzogen; „Die musikalische Moderne im Spiegel Johann Sebastian Bachs und seiner Zeit“ von Rudolf Réti; „Moseliana“ (II. Folge) von Richard Batka. Der chronistische und statistische Teil des Jahrbuches hat nach mancherlei Richtungen hin eine wesentliche Erweiterung erfahren, so daß das „Musikbuch aus Österreich“ für jedermann, der sich mit Musik, sei es beruflich, sei es als Liebhaber, beschäftigt, ein willkommenes Nachschlagewerk bildet.

ERKLÄRUNG

Bülow und Grädener. Auf Seite 29 meiner im 2. Januarheft 1912 dieser Zeitschrift erschienenen Studie über Carl G. P. Grädener heißt es auf Grund des quellenmäßigen Grädener-Artikels in der „Allg. Deutschen Biographie“ (sign. H. G. = Hermann Grädener): „Als man in Weimar Aufführungen einiger seiner Werke plante, und Franz Liszt sich für Grädener zu interessieren begann, gab ihm Bülow einen sanften Wink, daß er nun sich den dort herrschenden, d. h. neudeutschen Mächten bedingungslos unterwerfen und ‚abschwören‘ müsse. Grädener lehnte es stolz ab und — recht fatal für Bülows Charakter — Bülow ließ Grädener fallen: ‚Ich habe mich leider schon ein paarmal mit freundschaftlichen Empfehlungen blamiert: Ehlert, Grädener u. a. m.‘, so schreibt er bald darauf an Louis Köhler (Ges. Schr. IV, S. 315).“ Ich kam daraus zu dem naheliegenden Schluß, daß Bülow selbst Grädener um Liszt und der neudeutschen Sache willen fallen gelassen habe, was auf sein Freundschaftsverhältnis zu Grädener und auf seinen Charakter kein gutes Licht geworfen hätte, sehe aber, aus mir freundlichst von Bülows Witwe, Frau Marie von Bülow, mir zuteil gewordenen Aufschlüssen, daß sich diese Annahme und damit meine Schlußfolgerung „recht fatal für Bülows Charakter“ nicht halten läßt. Mich freut das um so mehr, als ich mich durch meinen Vater, einen Lieblingsschüler Bülows, zeitlebens als Bülowianer bekenne.

Leipzig. Dr. Walter Niemann

TOTENSCHAU

In Halle † die Opernsoubrette Mizzi Fink-Binder im Alter von 36 Jahren.

In Leipzig † im Alter von 58 Jahren Kammermusikus Isidor Lenz, der fast 35 Jahre der Altenburger Hofkapelle als Cellist angehört hatte.

Am 6. Februar † in Bern, 66 Jahre alt, Konzertmeister Karl Jahn, ein ausgezeichneter Geiger, der als Lehrer an der Musikschule eine fruchtbringende künstlerische Tätigkeit entfaltet hat.

Schluß des redaktionellen Teils

Verantwortlich: Willy Renz, Schöneberg

Stern'sches Konservatorium

zugleich Theaterschule für Oper und Schauspiel.

Direktor: Professor Gustav Hollaender.

Berlin SW. Gegründet 1850. **Bernburgerstr. 22a.**

Zweiganstalt: Charlottenburg, Kantstrasse 8—9.

Frequenz im Schuljahr 1909/1910: 1284 Schüler, 124 Lehrer.
Ausbildung in allen Fächern der Musik und Darstellungskunst. **Sonderkurse** für Harmonielehre, Kontrapunkt, Fuge, Komposition bei **Wilhelm Klatte.** Sonderkurse über Ästhetik und Literatur bei **J. C. Lusztig.**

Elementar-Klavier- u. Violinschule für Kinder vom 6. Jahre an. Inspektor: Gustav Pohl.

Beginn des Schuljahrs 1. September. Eintritt jederzeit. Prospekte und Jahresberichte kostenfrei durch das Sekretariat.
——— Sprechzeit 11—1 Uhr. ———

George Fergusson

Baritonist.
Unterricht im Kunstgesang u. Stimmbildung.
Berlin W, Augsburgerstr. 64.

Anna von Gabain

= Pianistin, =
Berlin W 15,
Kurfürstenstr. 111 III r.

□□□□□□ Konzert und Unterricht (Methode Carreño). □□□□□□

Frau Felix Schmidt-Köhne

Konzertsängerin (Sopran)
Sprechstunde für Schüler v. 3—4

Professor Felix Schmidt

Ausbildung im Gesang
◇ für Konzert und Oper ◇

BERLIN W 50, Rankestr. 20. Telefon Amt Wilmersdorf, 7419.

Theodor Prusse

= **Pianist u. Konzertbegleiter.** =
Für Unterricht schriftliche Anmeldung erbeten.
BERLIN W 50, Passauerstrasse 39 III.

Else Gipser

Klavier-Virtuosin.
Unterricht im Klavierspiel.
Konzertdirektion Gutmann, München.

Eigene Adresse: **Berlin W, Münchenerstr. 49/50.**

Charlotte

Boerlage Reyers

Hoher Sopran

Konzert — Lieder — Oratoria ∗ Berlin W, Landshuterstraße 1

Vertretung: Hermann Wolff, Berlin

DIE MUSIK



HEFT 12

VERLAG SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN · W · 57

11. JAHRG · 1912 MAERZ

... bald ist die Tonkunst mir ganz ein Bild unseres Lebens: — eine rührend kurze Freude, die aus dem Nichts entsteht und ins Nichts vergeht — die anhebt und versinkt, man weiß nicht warum: eine kleine fröhliche grüne Insel, mit Sonnenschein, mit Sang und Klang — die auf dem dunkeln, unergründlichen Ozean schwimmt.

Wilhelm Wackenroder

INHALT DES 2. MÄRZ-HEFTES

ANTON BÜCHNER: Wackenroder und die Musik

GEORG CAPELLEN: Vierteltöne als wesentliche Tonleiterstufen

EDGAR ISTEL: Rossiniana II: Wagners Besuch bei Rossini (Schluß)

ALFRED EBERT: Einige Bemerkungen zur zweiten Auflage von Beethovens Sämtlichen Briefen

REVUE DER REVUEEN: Aus deutschen Musikzeitschriften

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten: Rudolf Cahn-Speyer, Max Steinitzer, Ernst Schnorr von Carolsfeld, Hjalmar Arlberg, Richard Wanderer, Georg Schünemann, Ernst Rychnovsky, Arno Nadel, Emil Thilo, Otto Hollenberg, Wilhelm Altmann

KRITIK (Oper und Konzert): Antwerpen, Basel, Berlin, Boston, Braunschweig, Breslau, Brüssel, Budapest, Dessau, Dortmund, Dresden, Frankfurt a. M., Genf, Graz, Haag, Halle a. S., Hannover, Köln, Leipzig, München, Nürnberg, Paris, Prag

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Federzeichnungen von Julius Schnorr von Carolsfeld: Ludwig Schnorr von Carolsfeld als Erik, Tannhäuser, Lohengrin und Tristan; Zwei Illustrationen zur „Götterdämmerung“ von Arthur Rackham

QUARTALSTITEL ZUM 42. BAND DER MUSIK

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk. Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mk. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England: Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain

Alleinige buchhändlerische Vertretung für England und Kolonieen: Breitkopf & Härtel, London, 54 Great Marlborough Street

für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York

für Frankreich: Costallat & Co., Paris

WACKENRODER UND DIE MUSIK

VON DR. ANTON BÜCHNER-PFUNGSTADT

Wilhelm Heinrich Wackenroder war eine jener unglücklichen Naturen, denen ihre eigene, gleichsam einem unirdischen Samen entsproßte Seele zum Schicksal wurde. Er kämpfte den tragischen Kampf des im Anblick der göttlichen Kunst entzündeten Menschen gegen eine Umwelt, die ihn in den Bann ihrer alltäglichen Nützlichkeiten zwingen wollte — und unterlag. Aber sein Untergang erscheint uns nicht heroisch, denn es war nichts in ihm von gewaltsamem Aufbäumen, nichts von dem sprühenden Sträuben eines gefesselten wilden Edelrosses — — sondern rührend, unendlich rührend, wie das frühzeitige Sterben einer seltenen Blume aus Märchenland, die nicht der ungastliche Boden allein verdarb, sondern die den Todeskeim schon mit ins Leben brachte. Er selbst fühlte zutiefst, daß ein schrecklicherer Feind als aufgezwungener Beruf und Alltag in seiner eigenen Brust wohne: er hatte das klare Bewußtsein der Unfähigkeit, „seine hohen Phantasieen als festen Einschlag kühn und stark in dieses irdische Leben einzuweben", der Unfähigkeit, feinster Empfänglichkeit und Empfindlichkeit für künstlerische Eindrücke in ihrer Bändigung und Bindung, im Formen des eigenen Geistes schaffend eine Ergänzung zu bieten. Was Größeren möglich gewesen, eine Synthese von Kunst und Leben, das blieb ihm versagt, an ihrem Zwiespalt ging er zugrunde. Fünfundzwanzigjährig fiel er zu Anfang des Jahres 1798 einem Nervenfieber zum Opfer.

Was er uns hinterlassen hat, sind nicht eigentlich „Werke"; oder nur so, wie eine Studie, eine künstlerische Kritik, in der aus Eindruck und Persönlichem ein Neues sich gestaltet hat. Man liest es nie ohne Rückerinnerung an den, der es geschrieben, die Seele des Autors erst macht es liebenswert. Aber die leuchtet auch ungebrochen durch; wo, und das ist ja bei Wackenroder gar oft möglich, Quellen nachzuweisen sind, ist das nicht sehr von Belang, da selten so wie hier Aufnahme und Übernahme auf Übereinstimmung deuten, da im Fremden die Vision seines Geistes nie verschwindet. Was von seinen Schriften auf uns gekommen ist, sind darum Selbstzeugnisse so gut wie die wundervollen Briefe, die er mit seinem Freunde Tieck tauschte.

Wir wollen hier Wackenroders Verhältnis zur Musik betrachten, aber — nach dem Gesagten wird das nicht unnatürlich erscheinen — nicht das, was er Musikalisches geschaffen hat. Ich weiß auch nicht, ob Kompositionen von seiner Hand erhalten sind; jedenfalls bezeugt uns sein Briefwechsel mit Tieck, daß er das Klavier beherrschte und komponierte (Fasch, Reichardt, später Zelter waren seine Leiter in Musiksachen);

zu einem mit dem Freunde gemeinschaftlich geplanten Schäferspiel „Das Lamm“ sollte er die Musik liefern. Was uns hier interessiert, sind seine Äußerungen über Musik und die Art, wie sie auf ihn wirkte, wie er sie genoß und empfand. Man hat häufig die Musik die romantischste der Künste genannt, in bezug auf ihr Wesen sowohl wie auf die große Zahl fein- und tiefsinniger Bemerkungen, die wir gerade der Romantik in Deutschland verdanken; zu dem schönsten, der Empfindung nach wahrsten und reichsten, aber auch anregendsten für den späteren Leser gehört, was Wackenroder über sie aussagte.

Der Musik vor allen anderen Künsten neigte er sich zu; aus dem von väterlicher Autorität verhängten Tagwerk des Juristen sehnte er sich nach den Stunden, die ihm die Beschäftigung mit seinem „Lieblingsobjekt“ gestatteten; auf Spaziergängen mit vertrauten Freunden wurde über Musik mit Vorliebe gesprochen; er wäre Musiker geworden, wenn das Schicksal ihm gewährt hätte, sich sein Leben selbst zu formen. So konnte er Erlebtes und Erhofftes, Ideale und bittere Erfahrungen nur zu dem dichterischen Bild eines Musikers (in „Joseph Berglinger“) verweben. Wackenroder schien für die Musik bestimmt: er besaß jene Reizsamkeit, jene Feinheit der Nerven, die ihm zur Qual werden konnte, die ihn angesichts eines häßlichen Menschen, einer kopflosen Statue physischen Schmerz empfinden, die ihn Gespenster sehen ließ, die ihn aber auch zu berechtigen schien, als Richter in Sachen des Stils und des sprachlichen Rhythmus seinen Freunden entgegenzutreten, die ihn vor allem befähigte, die höchsten Entzückungen im musikalischen Genuß zu finden und in seinen Schilderungen dieser vieldeutigen Kunst uns gelegentlich mit fast unerhörten Subtilitäten zu überraschen.

In einem seiner ersten Briefe an Tieck hat Wackenroder versucht, ausführlich von der Art seines Musikgenusses seinem Freunde und damit sich selbst Rechenschaft zu geben. Er schreibt:

„Wenn ich in ein Konzert gehe, find' ich, daß ich immer auf zweierlei Art die Musik genieße. Nur die eine Art des Genusses ist die wahre: sie besteht in der aufmerksamsten Beobachtung der Töne und ihrer Fortschreitung; in der völligen Hingebung der Seele in diesen fortreißenden Strom von Empfindungen; in der Entfernung und Abgezogenheit von jedem störenden Gedanken und von allen fremdartigen sinnlichen Eindrücken. Dieses geizige Einschlürfen der Töne ist mit einer gewissen Anstrengung verbunden, die man nicht allzulange aushält. Eben daher glaub' ich behaupten zu können, daß man höchstens eine Stunde lang Musik mit Teilnehmung zu empfinden vermöge, und daß daher Konzerte und Opern und Operetten, das Maß der Natur überschreiten. Die andere Art wie die Musik mich ergötzt, ist gar kein wahrer Genuß derselben, kein passives Aufnehmen des Eindrucks der Töne, sondern eine gewisse Tätigkeit des Geistes, die durch die Musik angeregt und erhalten wird. Dann höre ich nicht mehr die Empfindung, die in dem Stücke herrscht, sondern meine Gedanken und Phantasieen werden gleichsam auf den Wellen des Gesanges entführt, und verlieren sich oft in entfernte Schlupfwinkel. Es ist

sonderbar, daß ich, in diese Stimmung versetzt, auch am besten über Musik als Ästhetiker nachdenken kann, wenn ich Musik höre: es scheint, als rissen sich da von den Empfindungen, die das Tonstück einflößt, allgemeine Ideen los, die sich mir dann schnell und deutlich vor die Seele stellen."

Die erste Art des Musikgenusses, die er allein als wahre anerkennen will, war wohl die häufigste, wenigstens gelten ihr die meisten seiner Aufzeichnungen. Es war eine Folge vollkommenen Versenkens in den Fluß der Töne, wenn seine Seele sich vom Körper abzulösen und im Rhythmus der übermittelten Empfindungen ein eigenes Leben zu führen schien. Es riß ihn unmittelbar vom irdischen Boden los und ließ ihn wie in himmlische Gefilde eintreten, wenn die ersten Klänge einer großen Musik auf ihn eindrangen; er erzählt aus der Jugend seines Ebenbildes Joseph Berglinger:

„Erwartungsvoll harrte er auf den ersten Ton der Instrumente; — — und indem er nun aus der dumpfen Stille, mächtig und langgezogen, gleich dem Wehen eines Windes vom Himmel hervorbrach, und die ganze Gewalt der Töne über seinem Haupte daherzog — — da war es ihm, als wenn auf einmal seiner Seele große Flügel ausgespannt, als wenn er von einer dürren Heide aufgehoben würde, der trübe Wolkenvorhang vor den sterblichen Augen verschwände, und er zum lichten Himmel emporschwebte. Dann hielt er sich mit seinem Körper still und unbeweglich, und heftete die Augen unverrückt auf den Boden. Die Gegenwart versank vor ihm; sein Inneres war von allen irdischen Kleinigkeiten, welche der wahre Staub auf dem Glanze der Seele sind, gereinigt; . . . Seine ewig bewegliche Seele war ganz ein Spiel der Töne; — — es war, als wenn sie losgebunden vom Körper wäre, und freier umherzitterte, oder auch als wäre sein Körper mit zur Seele geworden, — — so frei und leicht ward sein ganzes Wesen von den schönen Harmonieen umschlungen, und die feinsten Falten und Biegungen der Töne drückten sich in seiner weichen Seele ab."

Doch blieb er nicht nur passiv den musikalischen Eindrücken hingegeben, mit so „angespannter Aufmerksamkeit, daß er am Ende ganz schlaff und ermüdet" sein konnte, seine Seele war auch einer gewissen Reaktion gegen die aufgesogenen Töne fähig: er sah Musikphantome, d. h. hatte während des Hörens unwillkürlich Gesichtsvorstellungen, ohne adäquate Wahrnehmung in der gleichzeitigen Außenwelt. Die Musikphantome sind ja keine gar so seltene Erscheinung; aus literarischen Quellen und planmäßig angestellten Versuchen liegt eine recht stattliche Zahl von Zeugnissen für ihr Auftreten bereits vor; von der grotesken Phantastik, die die Schilderungen manchmal aufweisen, — ich erinnere nur an die bekannte Heinestelle, wo der Dichter seine phantomistischen Empfindungen während Paganini's Geigenspiel beschreibt (ich neige übrigens nicht denen zu, die in Heines bunter Darstellung nur poetische Übertreibung sehen) — ist bei Wackenroder nichts zu finden; die Grazie und Feinheit, die seine Visionen kennzeichnet, ist wieder für seine Persönlichkeit charakteristisch. Er spricht wieder von Berglinger, dem Gefäß seiner Erlebnisse:

„ . . . die Musik durchdrang seine Nerven mit leisen Schauern, und ließ, so wie sie wechselte, mannigfache Bilder vor ihm aufsteigen. So kam es ihm bei manchen frohen und herzerhebenden Gesängen zum Lobe Gottes ganz deutlich vor, als wenn er den König David im langen königlichen Mantel, die Krone auf dem Haupt, vor der Bundeslade lobsingend hertanzen sähe; er sah sein ganzes Entzücken und alle seine Bewegungen, und das Herz hüpfte ihm in der Brust . . . Bei fröhlichen und entzückenden vollstimmigen Symphonieen, die er vorzüglich liebte, kam es ihm gar oftmals vor, als säh' er ein munteres Chor von Jünglingen und Mädchen auf einer heitern Wiese tanzen, wie sie vor- und rückwärts hüpften, und wie einzelne Paare zuweilen in Pantomimen zu einander sprachen, und sich dann wieder unter den frohen Haufen mischten."

Das sind die beiden Hauptstellen, wo Wackenroder ausgeführte Schilderungen von Musikphantomen gibt; ihre Nachwirkungen sind aber, wie ich glaube, auch sonst nicht zu übersehen, treten auch in seinem Stil, z. B. in Vergleichen hervor, so an jener bekannten Stelle, wo er von der alten choralmäßigen Kirchenmusik spricht, die wie ein ewiges „Miserere mei domine" klinge „und deren langsame tiefe Töne gleich sündenbeladenen Pilgrimen in tiefen Tälern dahinschleichen". Der Anschein spricht dafür, daß seine Visionen zumeist plastisch waren, er sie vornehmlich als Gestalten sah, in rhythmischer Bewegung; Farben-Empfindungen, wie sie ja auch häufig vorkommen, waren bei ihm vielleicht seltener; bestimmte Hinweise auf solche gibt er uns jedenfalls nicht. Mit den Phantomerscheinungen in Zusammenhang zu stellen ist wohl auch der Bericht, den er Tieck gibt über die Art, wie er die Musik in Schauspielen genieße:

„Die erste Symphonie vor dem ersten Akt, höre ich immer mit gespanntem Gefühl und inniger Teilnahme an; aber bei allem Folgenden ist mir das unmöglich, und ich sehe die Zwischenmusik nur als eine Leinwand, als ein Tuch an (dies Bild hab' ich mir schon immer davon gemacht), worauf ich mir die Szenen des vergangenen Aktes noch einmal vormale. Wird die Musik alsdann unterbrochen, so ist's, als würde mein Gewebe zerrissen, und ich habe nichts, woran ich die Bilder meiner Phantasie anheften kann."

Gewiß, das echt Phantomistische tritt hier zurück, insofern die Szenen des abgeschlossenen Aktes während der Zwischenmusik nicht ohne seinen Willen nochmals sinnlich vor ihn treten, er vielmehr halb willkürlich die Musik benutzt, um auf ihrem Hintergrund das Vergangene an sich vorbeiziehen zu lassen, also mehr ein erinnerndes Wiedererleben als eine Vision, ein visuelles Phantom vorliegt — — aber da eben die Musik ihm einen so vorzüglichen Hintergrund abgibt, da vor allem mit ihrem Verstummen auch der Faden des Rückerlebten plötzlich reißt, haben wir es doch auch hier mit einer sehr fühlbaren Einwirkung der Töne auf das Seelenleben des Hörers zu tun.

Es ist hier ein Übergang zu der zweiten Art des musikalischen Genusses, zu der er Tieck gegenüber sich bekannte, die er aber auch, wie wir an jener Stelle sahen, als wahren Musikgenuß nicht gelten lassen will.

Wieder sagt er im „Berglinger“ über die Empfindungen des andächtig Hörenden:

„— — Alle diese mannigfaltigen Empfindungen nun drängten in seiner Seele immer entsprechende sinnliche Bilder und neue Gedanken hervor.“

Auch Gedanken. Ich habe schon früher in dieser Zeitschrift[1]) kurz auf Wackenroders Äußerung, daß er am besten über Musik nachdenken könne, wenn er Musik höre, hingewiesen und eine gewisse Konzentration durch die Musik und Ausschaltung von vielartigen Zerstreuungsmöglichkeiten als Ursache dieser Erscheinung angesehen (von ablenkender, konzentrierender, erheiternder, erhebender Wirkung der Musik, der Kunst überhaupt spricht auch Wackenroder gelegentlich); vielleicht haben wir hier auch eine Art von Parallele zu den Musikphantomen. Die Phänomene sind nicht ohne Ähnlichkeit. Dort eine Wirkung auf einen anderen Sinn, hier auf den Verstand; beidemale erst lebhafte Empfindung der durch das Tonstück zu übermittelnden Gefühle; bei der Vision bleibt sie, beim Auslösen der Verstandestätigkeit aber läßt sie nach oder verschwindet ganz — — der Grund, warum Wackenroder dieser Genußart einen niederen Rang zuweist. Und wie die echten Phantome, kommen ihm auch die Gedanken, ich möchte fast von „Gedanken-Visionen“ sprechen, ohne sein Zutun; wenigstens die ersten stellen sich unmerklich, halb noch in Gefühle gehüllt ein, reißen sich dann erst von ihnen los, werden klarer, selbständiger und bilden ihre eigene Kette. Und die forttönende Musik wirkt nur noch als befruchtender Boden; mit ihrem Verklingen mochte dem Denken der Odem ausgehen, wie die schönsten Phantome wieder ins Nichts versanken.

Welcher Art waren wohl die Gedanken, die er sich über Musik machte? Was hieß es für ihn, als Ästhetiker über Musik nachdenken? Hieß das für ihn Theoretiker sein? Das Handwerkliche eines Musikwerkes oder einer Gattung unter die Lupe nehmen? Bau und Gefüge einer Tondichtung untersuchen? Wie stand Wackenroder zur Theorie? Er spricht einmal über das „elende Gewebe von Zahlenproportionen, handgreiflich dargestellt auf gebohrtem Holz, auf Gestellen von Darmsaiten und Messingdraht“; in einem Berglinger-Briefe stehen harte Worte über die Theorie, über das „unbehilfliche Gerüst und den Käfig der Kunstgrammatik“, das dem Knaben wahres Entsetzen einflößt; — es könnte nach solchen Worten erscheinen, als habe Wackenroder das Handwerk in Bausch und Bogen mißachtet: sie drücken jedoch nur die erste notwendige Enttäuschung des allzu idealen Schülers aus. — Wackenroder verachtet keineswegs die Wissenschaft von der Musik; er hebt im Gegenteil ausdrücklich hervor, welchen Einfluß ihre Entdeckung und Ausbildung auf die Entwicklung seiner Kunst

[1]) Jahrgang X, Heft 22, S. 235ff. Red.

gehabt habe und tadelt diejenigen, die täppisch in die Töne hineinfahren und sie aus ihren eigentümlichen Sitzen herauszerren, sodaß man in ihren Werken nur ein schmerzliches Klaggeschrei des gemarterten Genius vernehme. Er lehnt aber den Tonsetzer ab, der es unternimmt, aus bloßen Regeln zu schaffen und sein künstliches Gebäude als höchsten Zweck behandelt; mag er noch so gelehrt und gewandt das innere Maschinenwerk der Musik beherrschen, seine „einzelnen Kunststücke sind oftmals nicht anders, als in der Malerei vortreffliche anatomische Studien und schwere akademische Stellungen zu betrachten". Aber hat doch „keine andere Kunst einen Grundstoff, der schon an sich mit so himmlischem Geist geschwängert wäre als die Musik!" So geschieht es, daß manchem Rationalisten, der ganz mechanisch, nach Sätzen und Regeln sein Tonstück schuf, ein Werk gelingt, das in der Seele des empfänglichen Hörers Gefühle erzeugt, an die der klügelnde Meister auch nicht im entferntesten gedacht hat. Fühlen und Wissen in engem Bund zeugen erst höchste Kunst:

„Wenn aber die gute Natur die getrennten Kunstseelen in eine Hülle vereinigt, wenn das Gefühl des Hörenden noch glühender im Herzen des tiefgelehrten Kunstmeisters brannte, und er die tiefsinnige Wissenschaft in diesen Flammen schmelzt, dann geht ein unnennbar-köstliches Werk hervor, worin Gefühl und Wissenschaft so fest und unzertrennlich ineinander hangen, wie in einem Schmelzgemälde Stein und Farben verkörpert sind."

Also: Wackenroder anerkennt vollauf den Wert der Wissenschaft, des verstandesmäßigen Begreifens für die künstlerische Schöpfung, aber er verurteilt es prinzipiell, während des Anhörens von Musik die gefühlsmäßigen Eindrücke durch Reflexionen über Bau und Art der Tonsätze zu zerstören oder gar vernunftmäßig am Gefühlsinhalt herumzudeuteln. Und doch muß er selbst nicht selten in diesen Fehler verfallen sein, muß rein verstandesmäßig abstrakte Fragen der Theorie in Gedanken abgehandelt haben, während des Hörens, wo seine Aufmerksamkeit auf nichts als auf das Fortschreiten der Töne gerichtet sein, wo sein Verstand schweigen, sein Herz allein rege sein sollte. Wo das bei ihm eintrat, war es mit dem echten Genuß für ihn vorbei, und er scheint noch recht gelind zu verfahren, wenn er sagt, daß das „gar kein wahrer Genuß" der Musik sei: es war, nach all seiner Anschauung, die völlige Aufhebung, die Negation des Genusses. Allerdings glaube ich — aus der ersten längeren Briefstelle an Tieck scheint das hervorzugehen, daß ihm wirklich nur das vollständige Aufgehen, fast Auflösen in der Musik als wahrer Genuß erschien, daß ihm also nicht nur das „als Ästhetiker nachdenken" das reine Genießen verdarb, sondern auch jede andere Stimmung, wo seine Seele nicht rein passiv sich verhalten konnte, also vielleicht auch die Phantome und Phantasieen ohne die besonderen Kennzeichen der Phantome, insofern er, in deren Betrachtung versunken, sich von der Musik selbst unmerklich entfernte. Und doch, die Phantasieen und Phantome und Gedanken: er nennt sie

„eine wunderbare Gabe der Musik"; selbst wo sie ihm den wahren Genuß verdirbt, beugt er sich dem dunklen Zauber dieser Kunst.

Das Fühlen, das Nachfühlen ist das Letzte, das einzig Echte im musikalischen Genuß; warnend ruft er aus:

„Wer das, was sich nur von innen heraus fühlen läßt, mit der Wünschelrute des untersuchenden Verstandes entdecken will, der wird ewig nur Gedanken über das Gefühl und nicht das Gefühl selber entdecken. Eine ewige feindselige Kluft ist zwischen dem fühlenden Herzen und den Untersuchungen des Forschens befestigt, und jenes ist ein selbständiges verschlossenes göttliches Wesen, das von der Vernunft nicht aufgeschlossen und gelöst werden kann. — — Wie jedes einzelne Kunstwerk nur durch dasselbe Gefühl, von dem es hervorgebracht ward, erfaßt und innerlich ergriffen werden kann, so kann auch das Gefühl überhaupt nur vom Gefühl erfaßt und ergriffen werden."

Keine Ablenkung durch „Begriffe" darf im Kunstgenuß eintreten:

„Wen . . ., von Kindheit an, der Zug seines Herzens durch das Meer der Gedanken, pfeilgerade wie einen kühnen Schwimmer, auf das Zauberschloß der Kunst allmächtig hinreißt, der schlägt die Gedanken wie störende Wellen mutig von seiner Brust, und dringt hinein in das innerste Heiligtum, und ist sich mächtig bewußt der Geheimnisse, die auf ihn einstürmen."

Beim dunkeln Gefühl, das ihn mächtig erregte und ihm die Ahnung des Göttlichen brachte, blieb Wackenroder; eine gedankliche, zergliedernde Durchdringung des Kunsteindrucks gab es prinzipiell für ihn nicht. Auch eigentlich keine formale Betrachtungsweise; es kann uns nicht entgehen, daß er die Musik ausschließlich stofflich genoß, ihren Gehalt, das, was sie ihm „sympathetisch" an Gefühlen übermittelte.

Hier sind ein paar Bemerkungen notwendig, die man kaum als Abschweifung empfinden wird.

Man versteht Wackenroder als Ästhetiker nur halb, wenn man sich nicht unaufhörlich bewußt bleibt, daß er vor allem gläubig war, von einem naiven Gottesglauben, wie man ihn in neuerer Zeit selten wieder antreffen wird. Wunder sind ihm nichts Fremdes, nichts Unerhörtes, er nimmt sie so andächtig hin, wie ein Kind sein Märchen. Er spricht einmal von „zwei wunderbaren Sprachen", durch welche der Schöpfer zu den Menschen rede, und durch welche er „den Menschen vergönnt habe, die himmlischen Dinge in ganzer Macht, soviel es nämlich (um nicht verwegen zu sprechen) sterblichen Geschöpfen möglich sei, zu fassen und zu begreifen. . . . Die eine dieser wundervollen Sprachen redet nur Gott; die andere reden nur wenige Auserwählte unter den Menschen, die er zu seinen Lieblingen gesalbt hat. Ich meine: die Natur und die Kunst". — In den Erscheinungen der Natur, im Säuseln der Waldwipfel, im Rollen des Donners, in der reizenden Lieblichkeit einer sommerlichen Wiese wird Gott unmittelbar erkannt, in den Kunstdingen mittelbar, in ihnen erscheint der göttliche Geist durch das Medium des menschlichen. Die Natur „gleichet abgebrochenen Orakelsprüchen aus dem Munde der Gottheit", „die Kunst

stellt uns die höchste menschliche Vollendung dar". Das Wort vom gottbegnadeten Künstler ist für Wackenroder kein Symbol, sondern ein Faktum. Seinem frommen Gemüt gelten alte Anekdoten von überirdischen Erscheinungen, von Traumerlebnissen, in denen sich dem Künstler der Himmel neigte, als unantastbare Wahrheiten, Versuche, mit der Fackel des Verstandes, mit Erklärungen und Beweisen in das Geheimnis der künstlerischen Schöpfung zu dringen, sind ihm Wahn und Frevel. Im begeisterten Künstler wirkt Gott, alle Kunst spricht von ihm, die eine deutlicher, die andere verworren. Gott selbst erkennt sich in Allem wieder:

„Er erblickt in jeglichem Werke der Kunst unter allen Zonen der Erde die Spur von dem himmlischen Funken, der von Ihm ausgegangen, durch die Brust des Menschen hindurch, in dessen kleine Schöpfungen überging, aus denen er dem großen Schöpfer wieder entgegenglimmt. Ihm ist der gotische Tempel so wohlgefällig als der Tempel der Griechen; und die rohe Kriegsmusik der Wilden ist ihm ein so lieblicher Klang, als kunstreiche Chöre und Kirchengesänge."

Einem der schönsten Aufsätze Wackenroders: „Einige Worte über Allgemeinheit, Toleranz und Menschenliebe in der Kunst", sind diese Sätze entnommen; was er aus ihnen folgert, ist, daß die Menschen doch aufhören sollten, sich in Kunstsachen zu befehden, in enger Einseitigkeit eines gegen das andere auszuspielen;

„O so ahndet euch doch in die fremden Seelen hinein, und merket, daß ihr mit euren verkannten Brüdern die Geistesgaben aus derselben Hand empfangen habt! Begreifet doch, daß jedes Wesen nur aus den Kräften, die es vom Himmel erhalten hat, Bildungen aus sich heraus schaffen kann, und daß einem jeden seine Schöpfungen gemäß sein müssen. Und wenn ihr euch nicht in alle fremde Wesen hineinzufühlen, und durch ihr Gemüt hindurch ihre Werke zu empfinden vermöget; so versucht wenigstens durch die Schlußketten des Verstandes mittelbar an diese Überzeugung heranzureichen." — —

Wie in anderen Künsten übte Wackenroder selbst vor allem in der Musik diese Toleranz in höchstem Maße. Er schreibt einmal:

„. . . es ist mir seit jeher so gegangen, daß diejenige Art der Musik, die ich gerade höre, mir jedesmal die erste und vortrefflichste zu sein scheint, und mich alle übrigen Arten vergessen macht. Wie ich denn überhaupt glaube, daß das der echte Genuß, und zugleich der echte Prüfstein der Vortrefflichkeit eines Kunstwerks sei, wenn man über dies eine alle andern Werke vergißt, und gar nicht daran denkt, es mit einem andern vergleichen zu wollen. Daher kommt es, daß ich die verschiedensten Arten in der Tonkunst, als zum Beispiel die Kirchenmusik und die Musik zum Tanze, mit gleicher Liebe genieße. (Doch kann ich nicht leugnen, daß die hervorbringende Kraft meiner Seele sich mehr nach der ersteren hinneigt, und auf dieselbe sich einschränkt.)"

Auch die Tanzmusik ist für ihn Ausdruck. Er läßt Berglinger in einem Briefe von einem glückseligen, verklärten Nachmittag berichten, den er einzig einer Tanzmusik verdankte; er glaubt von ihr, die offenbar die bedeutendste und bestimmteste Sprache führe, „daß sie notwendig die eigentlichste, die älteste und ursprünglichste Musik sei". Dagegen scheint

die Operette, wie aus einem Brief an Tieck hervorgeht, ihm nicht zugesagt zu haben; er konnte sich gelegentlich an ihr ergötzen, seine „allemaligen Grundsätze“ aber mußten sie ablehnen, wohl weil er hier zwecklose Spielerei, keinen notwendigen Ausdruck erblickte, den göttlichen Funken vermißte.

Die Göttlichkeit, Heiligkeit der Kunst, der Musik war es, die ihm verbot, an ihr zu deuten, zu erklären. Im dunkeln Gefühl erspürte er Geheimnisse, die er nicht zu ergründen wagte, sondern vor denen er sich andächtig beugte.

Und doch, sind seine Schriften nicht voll von Erklärungen musikalischer Eindrücke? Es sind keine Erklärungen, sofern man darunter verstandesmäßiges Vorgehen versteht, vielmehr sind es Beschreibungen von Musikstücken, bei denen er sich der Möglichkeit, sich zu täuschen, stets bewußt ist; die „frevelhafte Unschuld, die furchtbare, orakelmäßig-zweideutige Dunkelheit“ der Tonkunst macht sie ihm „recht eigentlich zu einer Gottheit für menschliche Herzen“. Er spricht gleichnisweise von ihr, in Bildern, die auf das Gefühl eines Lesers wirken sollen, wie auf ihn die Musik selbst: also eine Übersetzung des Eindrucks in Sprache, keine sprachliche Erklärung.

„Wenn ich es so recht innig genieße, wie der leeren Stille sich auf einmal, aus freier Willkür, ein schöner Zug von Tönen entwindet, und als ein Opferrauch emporsteigt, sich in Lüften wiegt, und wieder still zur Erde herabsinkt; — — da entsprießen und drängen sich so viele neue schöne Bilder in meinem Herzen, daß ich vor Wonne mich nicht zu lassen weiß. — — Bald kommt Musik mir vor, wie ein Vogel Phönix, der sich leicht und kühn zu eigner Freude erhebt, zu eignem Behagen stolzierend hinaufschwebt, und Götter und Menschen durch seinen Flügelschwung erfreut. — Bald dünkt es mich, Musik sei wie ein Kind, das tot im Grabe lag — — ein rötlicher Sonnenstrahl vom Himmel entnimmt ihm die Seele sanft, und es genießt, in himmlischen Äther versetzt, goldene Tropfen der Ewigkeit, und umarmt die Urbilder der allerschönsten menschlichen Träume. — Und bald — welche herrliche Fülle der Bilder! — bald ist die Tonkunst mir ganz ein Bild unsers Lebens: — eine rührend kurze Freude, die aus dem Nichts entsteht und ins Nichts vergeht — die anhebt und versinkt, man weiß nicht warum: eine kleine fröhliche grüne Insel, mit Sonnenschein, mit Sang und Klang — die auf dem dunkeln, unergründlichen Ozean schwimmt.“

So beschreibt er, in poetisch gehobenen, rhythmisch bewegten Sätzen die Musik im allgemeinen; er beschreibt auch einzelne Tonstücke. Wie keine andere Kunst gibt nach Wackenroder die Musik das „reine, formlose Wesen“ der Empfindungen wieder, sie ist die „dichterischste“ Kunst, denn am meisten „verdichtet“ sie die im Leben verloren herumirrenden Gefühle in mannigfaltige feste Massen; sie gibt aber auch ihren tausendfältigen Übergang, von einem zum anderen. Man müßte ganze Aufsätze Wackenroders durchzitieren, um zu zeigen, wie er sich in die Seele der verschiedenartigsten Musikstücke hineinschmiegt und die Gefühle, die sie

ausdrücken, poetisch wiederzugeben versucht. Uns will es dünken, als habe nie ein menschlicher Geist feiner mit Worten Musik umschrieben; ihm erschienen seine Bemühungen, Sprache werden zu lassen, was Gefühl war, nur als törichte Versuche. Wie wundervoll ist doch die Beschreibung „jener göttlichen großen Symphoniestücke [Seelenmysterien nennt er sie] (von inspirierten Geistern hervorgebracht), worin nicht eine einzelne Empfindung gezeichnet, sondern eine ganze Welt, ein ganzes Drama menschlicher Affekten ausgeströmt ist“:

„Mit leichter, spielender Freude steigt die tönende Seele aus ihrer Orakelhöhle hervor — gleich der Unschuld der Kindheit, die einen lüsternen Vortanz des Lebens übt, die, ohne es zu wissen, über alle Welt hinwegscherzt, und nur auf ihre eigene innerliche Heiterkeit zurücklächelt. — Aber bald gewinnen die Bilder um sie her festeren Bestand, sie versucht ihre Kraft an stärkerem Gefühl, sie wagt sich plötzlich mitten in die schäumenden Fluten zu stürzen, schmiegt sich durch alle Höhen und Tiefen, und rollt alle Gefühle mit mutigem Entzücken hinauf und hinab. — Doch wehe! sie dringt verwegen in wildere Labyrinthe, sie sucht mit kühn erzwungener Frechheit die Schrecken des Trübsinns, die bittern Qualen des Schmerzes auf, um den Durst ihrer Lebenskraft zu sättigen, und mit einem Trompetenstoße brechen alle furchtbaren Schrecken der Welt, alle die Kriegsscharen des Unglücks von allen Seiten mächtig wie ein Wolkenbruch herein, und wälzen sich in verzerrten Gestalten fürchterlich, schauerlich wie ein lebendig gewordenes Gebirge übereinander. Mitten in den Wirbeln der Verzweiflung will die Seele sich mutig erheben, und sich stolze Seligkeit ertrotzen — und wird immer überwältigt von den fürchterlichen Heeren. — Auf einmal zerbricht die tollkühne Kraft, die Schreckengestalten sind furchtbar verschwunden — die frühe, ferne Unschuld tritt in schmerzlicher Erinnerung, wie ein verschleiertes Kind, wehmütig hüpfend hervor, und ruft vergebens zurück — die Phantasie wälzt mancherlei Bilder, zerstückt wie im Fiebertraum durcheinander — und mit ein paar leisen Seufzern zerspringt die ganze lauttönende, lebenvolle Welt, gleich einer glänzenden Lufterscheinung, ins unsichtbare Nichts.“

Das ist keine Vision, er sah da keine Gestalten, wie bei den Phantomen; es ist etwas wie ein nachgeholtes Programm, die aufgewühlte Phantasie gibt der Musik einen Inhalt. Er lehnte es ab, die Musik verstandesmäßig deuten zu wollen, aber darum wollte er doch nicht im Unklaren bleiben über das ausgedrückte Gefühl, er wollte sich seiner bis zum Rest bewußt werden, das Gefühl wirklich fühlen. Er erkennt durch das Gefühl und hält, was er erspürt hat, durch dichterische Phantasie für sich fest. Wir glauben, wenn wir seine Schilderungen lesen, dem Wechsel aufmerksam folgen, aber auch den Grundfaden festhalten, fast, als hörten wir innerlich das Musikstück mittönen, das ihn zu diesen Vorstellungen seines Inhalts anregte. So besonders auch bei jener Schilderung einer Art von Kirchenmusik, jener Art „stiller, demütiger, allzeit büßender Seelen, denen es unheilig erscheint, zu Gott in der Melodie irdischer Fröhlichkeit zu reden, denen es frech und verwegen vorkommt, seine ganze Erhabenheit kühn in ihr menschliches Wesen aufzunehmen“, die Art der ewig-reuigen Büßer.

„Diesen gehört jene alte, choralmäßige Kirchenmusik an, die wie ein ewiges ‚Miserere mei domine!‘ klingt, und deren langsame, tiefe Töne gleich sündenbeladenen Pilgrimen in tiefen Tälern dahinschleichen. — Ihre bußfertige Muse ruht lange auf denselben Akkorden; sie getraut sich nur langsam, die benachbarten zu ergreifen; aber jeder neue Wechsel der Akkorde, auch der allereinfachste, wälzt in diesem schweren, gewichtigen Fortgange unser ganzes Gemüt um, und die leise vordringende Gewalt der Töne durchzittert uns mit bangen Schauern, und erschöpft den letzten Atem unsers gespannten Herzens. Manchmal treten bittere, herzzerknirschende Akkorde dazwischen, wobei unsere Seele ganz zusammenschrumpft vor Gott; aber dann lösen kristallhelle, durchsichtige Klänge die Bande unsers Herzens wieder auf, und trösten und erheitern unser Inneres. Zuletzt endlich wird der Gang des Gesanges noch langsamer als zuvor, und von einem tiefen Grundton, wie von dem gerührten Gewissen festgehalten, windet sich die innige Demut in mannigfach verschlungenen Beugungen herum, und kann sich von der schönen Bußübung nicht trennen, — bis sie endlich ihre ganze aufgelöste Seele in einem langen, leise verhallenden Seufzer aushaucht. — — —“

Eines steht noch aus. Worin sah Wackenroder den Sinn der Tonkunst? Aus seinem „Innersten“ kommt ihm das Bekenntnis:

„Wenn alle die inneren Schwingungen unserer Herzensfibern — die zitternden der Freude, die stürmenden des Entzückens, die hochklopfenden Pulse verzehrender Anbetung —, wenn alle die Sprache der Worte, als das Grab der inneren Herzenswut, mit einem Ausruf zersprengen: — dann gehen sie unter fremdem Himmel, in den Schwingungen holdseliger Harfensaiten, wie in einem jenseitigen Leben in verklärter Schönheit hervor, und feiern als Engelgestalten ihre Auferstehung.“

Die Musik allein gibt unmittelbaren Ausdruck von dem, was im Herzen vorgeht, sie „strömt den geheimnisvollen Strom in den Tiefen des menschlichen Gemüts selber vor“, über die Worte hinaus, soviel wir auch beschreiben und erklären mögen, gibt sie uns allein wahre Erkenntnis. — — Aber noch einen anderen, vielleicht niederen, vielleicht aber auch wohltätigeren Sinn hat es für Wackenroder, wenn er mit der ganzen leidenschaftlichen Inbrunst, deren er fähig war, sich musikalischen Eindrücken hingibt. Die Musik ist fähig, Erlösung dem zu bringen, der im alltäglichen Leben, einem Spielball gleich, herumgeworfen wird, Unschuld dem wieder zu verleihen, dessen Geist von Zweifel und Leiden zerrüttet und gemartert wird. Eine gewaltige Kraft, eine Kraft, die Wahnsinnige heilen kann, liegt in den geheimnisvollen Mysterien dieser Kunst; ein Himmel auf Erden, „das Land des Glaubens“ für den, der von den Wellen des Erdendaseins geschüttelt, gequält und erschöpft eine Zuflucht sucht.

VIERTELTÖNE ALS WESENTLICHE TONLEITERSTUFEN

VON GEORG CAPELLEN-MÜNCHEN

Aus der unserer Zeit eignen Stagnation der musikalischen Erfindung erhebt sich immer wieder der Ruf nach Erweiterung und Differenzierung unseres Tonsystems durch Vierteltöne oder überhaupt durch „Bruchtonstufen“, die kleiner als unsere Halbtöne sind. Schon früher haben Gelehrte wie Helmholtz, G. Engel, Drobisch, Tanaka auf die Brauchbarkeit einer 53-stufigen gleichschwebenden Temperatur (mit 53 Stufen innerhalb der Oktave) als praktischen Ersatz für die unendliche natürlich-reine Tonreihe hingewiesen, während Hugo Riemann eine 36-stufige Temperatur empfiehlt, ohne sich jedoch die enormen Schwierigkeiten, derartige Instrumente in Stimmung zu erhalten, zu verhehlen. In seinem Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst (1906) befürwortet Busoni ein 18-Dritteltonsystem, basierend auf der Ganztonskala:

„Um die Halbtöne zu retten, ist eine zweite Reihe von Ganztönen um einen halben Ton höher als die erste zu setzen. Teilen wir diese zweite Reihe von Ganztönen in Dritteltöne ein, dann ergibt sich zu jedem Drittelton der unteren Reihe ein entsprechender Halbton in der oberen. Somit ist eigentlich ein Sechsteltonsystem entstanden.“

Richard H. Stein will die „unserm musikalischen Denken und Empfinden längst zu eng gewordenen Schranken unseres Tonsystems“ durch den Ausbau unserer 12-stufigen Temperatur zu einer 24-stufigen derart erweitern, daß durch die Halbierung der Halbtöne Vierteltöne gewonnen werden.[1]) Ohne schon hier auf Steins Festhalten an der Identität von fis und ges näher einzugehen, will ich zum Schluß meiner einleitenden Übersicht noch ein Zitat aus Geißlers Aufsatz „Sehnsucht nach den Vierteltönen“ [2]) bringen:

„Was wir heute selbstgefällig als Chromatik bezeichnen, ist im Grunde nur eine ziemlich rohe Enharmonik, von der uns mit der Zeit zu befreien eine Notwendigkeit sein wird. Gerade das verbreitetste Instrument, das Klavier, ist eigentlich das unmusikalischste, weil es unserer Sehnsucht nach einer wahrhaften, zwischen fis und ges scharf unterscheidenden Chromatik den harten Stein seiner mechanischen Enharmonik reicht.“

Weiteres zur Theorie der Bruchtonstufen anzugeben unterlasse ich, da es sich hier nur um die praktische Verwendbarkeit derselben, zunächst im Hinblick auf unser gegenwärtiges Musizieren handelt. Es fragt

[1]) Siehe das Vorwort zu den zwei Konzertstücken für Violoncello und Klavier, neue Ausgabe, verlegt von Eisoldt & Rohkrämer, Berlin-Tempelhof.

[2]) Grüningers Neue Musikzeitung, Januar 1908.

sich nun, ob wir wirklich imstande sind, Bruchtonstufen als selbständige Töne zu hören und zu unterscheiden. Nehmen wir einen Durdreiklang, z. B. h dis fis! Bekanntlich ist unsere temperierte Durterz keine physikalisch-reine Terz, sondern ein wenig größer als diese. Auch wenn wir die Distanz auf einem geeigneten Instrument (z. B. einer Müllerschen Akkordzither) noch weiter, bis ungefähr um einen Viertelton, vergrößern, sodaß der Akkord als h es fis zu notieren wäre, hören wir den Durklang zwar verstimmt, aber immer noch einen Durklang, d. h. einen Dreiklang mit großer Terz h—dis und nicht etwa mit (verstimmter) Quarte h—e. Unser Intervallurteil läßt also einen gewissen Spielraum zu, innerhalb dessen es konstant bleibt. Noch interessanter sind Prof. Stumpfs Beobachtungen bei *neutralen* Intervallen, denen wir in phonographierten exotischen Melodieen begegnen: Siamesische Dreiklänge mit neutralen, d. h. auf der Grenze zwischen Dur und Moll stehenden, Terzen hören wir im allgemeinen als *Dur*dreiklänge, offenbar weil uns Dur nach dem Vorbild der natürlichen Obertonreihe näher liegt als Moll. Wenn aber auf einen neutralen Dreiklang c $^{e}_{es}$ g ein neutraler Dreiklang e $^{gis}_{g}$ h folgt, so vernehmen wir ersteren als Dur- und letzteren als *Moll*akkord. Die unmittelbare Tonempfindung wird also beeinflußt und modifiziert durch die harmonische und tonale *Auffassung* und *Anpassung*. Auch eine Einzeltonfolge h $\underline{h}$ h, wo $\underline{h}$ einen *Viertelton* oberhalb h bedeutet, klingt fast genau wie h c h (mit *Halb*tönen). Wenn somit kleinere Distanzen als der Halbton von uns nicht als neue, selbständige Tonwerte wahrgenommen und unterschieden werden, so ist die Forderung und Aufstellung besonderer Vierteltöne (nach Steins Vorschlag) für unsere gegenwärtige Musik unpraktisch und überflüssig. Noch aus einem andern Grunde vermögen die ausführlichen und interessanten Erörterungen und Notenbeispiele Steins (im Nachwort seines Heftes) von der Notwendigkeit der Vierteltöne nicht zu überzeugen: Er verwendet Vierteltöne fast stets nur als *Durchgänge* oder als *Wechselnoten*, sei es in Einzeltönen oder Akkorden. Nun vertragen aber erfahrungsmäßig solche untergeordneten, unselbständigen Töne oder Akkorde schon einen erheblichen Spielraum in der Intonierung, ohne daß die Auffassung dadurch gestört wird. Es hat daher keinen Zweck, hier eine subtile Fixierung von Vierteltönen eintreten zu lassen, wie es Stein tut, ganz abgesehen von der Kompliziertheit des Notenbildes.

Ich komme damit zu dem wichtigen Unterschied zwischen *wesentlichen, fixierten* und *zufälligen, willkürlichen* Vierteltönen. Im Gegensatz zu den ersteren sind die letzteren gar nichts Neues, da sie längst bei Tonwerkzeugen mit freier Intonation zur Erhöhung des Ausdrucks im Gebrauch sind, meist ohne daß diese kleinen Abweichungen

von der normalen Stimmung (Leittonverschärfungen, Terzen- und Sextenverschiebungen) den Ausübenden (Sängern oder Streichern) zum Bewußtsein kommen. Ich muß hier auf einen merkwürdigen Widerspruch bei Stein hinweisen: Er betont nachdrücklichst, daß er keine Sonderung von fis und ges erstrebe, gesteht aber in einer Anmerkung zu, daß der fis—ges Ton je nach dem Ausdrucksbedürfnis um ein Viertel erhöht oder erniedrigt werden könne. Stein übersieht, daß es logischerweise nur zwei Möglichkeiten geben kann: Entweder man fixiert alle Vierteltöne, sondert also auch fis von ges, oder aber man überläßt die höhere oder tiefere Intonation nicht nur von fis—ges, sondern überhaupt von allen 12 temperierten Stufen dem zufälligen Ausdrucksbedürfnis. Ich muß auch der Bemerkung Steins widersprechen, daß chromatische Halbtöne eo ipso Leittöne seien und daß durch Vierteltöne ein noch viel höherer Klangzauber als durch die chromatischen Halbtöne erreicht werde. Worauf beruht denn der wundervolle Effekt der Akkordverbindungen F♯^{6}—H^{9} und As♯^{6}—D^{9} in der Tannhäuser-Ouverture? Doch nur auf der chromatischen, nicht leittonmäßigen Führung der Quinten f—c und as—es nach fis—cis bzw. a—e. Ein Leittonschritt bedeutet allemal etwas Bezogenes, eng Verbundenes, Erwartetes, ein chromatischer Schritt aber etwas nicht Bezogenes, Unverbundenes, Unerwartetes. Und eben deshalb üben chromatische ebenso wie enharmonische Stimmungswechsel solchen Zauber aus, unmöglich aber Vierteltonschritte, weil diese eine noch engere Verbindung zwischen den Akkorden herstellen, als es Leittöne (diatonische Halbtöne) tun.

Von dieser mißbräuchlichen Verwendung der Vierteltöne abgesehen, bleibt nun noch die Frage zu beantworten, ob wir, wenn zwar nicht für die Gegenwart, so doch für die Zukunft die Einführung von Vierteltönen, und zwar von wesentlichen, fixierten Vierteltönen in unser Musiksystem erwarten können. Man kann sagen, daß durch fortgesetzte Vererbung und Gewohnheit unser auf die 12-stufige Temperatur eingestelltes Gehör verschlechtert und abgestumpft ist, daß es aber wegen seiner enormen Anpassungsfähigkeit allmählich auch für Bruchtonstufen empfänglich werden kann. Für die Wahrscheinlichkeit dieser Entwicklung wird man sich auf den Orient berufen, der in seiner im wesentlichen einstimmigen (der Harmonie in unserem Sinne entbehrenden) Musik seit jeher Bruchtonstufen praktisch verwendet und auch theoretisch anerkennt. Aber durch die Forschungen der vergleichenden Musikwissenschaft ist bis heute noch nicht sicher festgestellt, ob in der exotischen Praxis (und darauf kommt es allein an) wirklich wesentliche oder wie bei uns nur zufällige Bruchtonstufen vorkommen. In einem Zeitungs-Aufsatz über exotische Musik von Prof. C. Stumpf fand ich folgende Äußerung:

„Wenn Laien von orientalischer Musik sprechen, pflegen sie Vierteltöne als etwas besonders Charakteristisches anzusehen. Vierteltöne gelten als das eklatanteste

Beispiel dessen, was unser europäisches Ohr nicht fassen kann, was aber Türken oder Japanern ein Kinderspiel sein soll. Gerade davon haben wir aber bisher nirgends sichere Spuren gefunden. Es kommen wohl gelegentlich in Melodien kleinere Stufen als ein Halbton vor, aber nicht in so regelmäßiger, systematischer Verwendung, daß man sie als Bestandteile einer Gebrauchsleiter bezeichnen könnte."

Andererseits spricht die häufiger bemerkte konstante Intonation neutraler Intervalle im unbegleiteten Gesang gegen die Annahme, daß auch in der exotischen Musik Bruchtonstufen nur Zufallsprodukte seien. Wie dem aber auch sei, der Orient kann uns jedenfalls für die Art der Verwendung der Bruchtonstufen wertvolle Anregungen geben. Um zu zeigen, worauf es bei der Vierteltonmusik eigentlich ankommt, will ich aus dem Aufsatz „Über vergleichende akustische und musikpsychologische Untersuchungen" von Erich v. Hornbostel (abgedruckt in den Beiträgen zur Akustik und Musikwissenschaft, Leipzig 1910, Heft 5) eine längere Stelle hierher setzen:

„Man hat wegen der Verwendung so kleiner Intervalle die musikalische Begabung der Inder wie auch der Araber und Hellenen, in deren Musiktheorieen sich Analoges findet, bewundert; man hat eben dabei übersehen, daß diese engen Tonschritte nicht als solche vorkommen — außer vielleicht in der musikalischen Ornamentik, wo auf die genaue Größe der Intervalle überhaupt nichts ankommt —, daß sie vielmehr, wenn sie wirklich mehr als bloß theoretische Bedeutung haben, nur die Unterschiede der größeren Intervalle darstellen.[1]) Es ist ein mißverständlicher Sprachgebrauch, von ‚Vierteltonmusik' zu reden, wo man etwa neben großen und kleinen auch noch neutrale Terzen findet. Vielleicht aber ist der Analogieschluß erlaubt, daß die, wenn auch nur um ein weniges, verschieden großen Intervalle, indem sie in den musikalischen Zusammenhang als charakteristische Elemente eingehen, die Gesamtwirkung der Melodie in bestimmter Weise färben. Was man also dann an der musikalischen Begabung und Erziehung der genannten Völker bewundern müßte, wäre die feine Unterscheidungsfähigkeit für Intervalle und ihre musikalische Gefühlswirkung. Auch bei europäischen Musikern ist das Urteil über die Reinheit der bei uns gebräuchlichen Intervalle außerordentlich fein; wenn nun in der Musik der Inder eine größere Anzahl verschiedener Intervalle gebraucht werden als bei uns, so muß deshalb noch nicht ihre Unterschiedsempfindlichkeit bei einem einzelnen Intervall der unserigen überlegen sein; nur müssen sie eine größere Anzahl von Normalintervallen mit ihrer charakteristischen Gefühlsfärbung im Gedächtnis haben."

Schließt man sich diesen Bemerkungen v. Hornbostels an, so wird man nicht länger die Zukunftsbedeutung der Vierteltöne in dem Vierteltonschritt selbst und in den mit ihm bewerkstelligten Durchgängen und Wechselnoten suchen, sondern in der Differenzierung der größeren Intervalle, von der übermäßigen Sekunde an aufwärts. Um unser Tongefühl, Gedächtnis und Tonsystem durch diese Intervalldifferenzierung zu bereichern, müssen wir vor allem erst einmal solche vierteltonweise gefärbten Intervalle

[1]) Die Verwechslung der (theoretischen) Leiternstufen mit den musikalisch verwendeten Tonschritten rügt schon Aristoxenos (Harmon. 28).

hören, und zwar häufig im Vergleich mit den uns geläufigen Intervallen hören. Da die zufälligen Tonveränderungen bei Sängern und Streichern unkontrollierbar sind und unserer Aufmerksamkeit entgehen, so benötigen wir klavierartige Instrumente mit fixierbaren Bruchtonstufen. Der nächstliegende Gedanke, jedem Viertelton eine besondere Taste zu geben, so daß etwa eine komplizierte Janko-Klaviatur entstände, würde an der enormen Schwierigkeit der Stimmhaltung und Spielweise scheitern. Das Richtige wäre allein, von den bereits vorhandenen Klaviertönen aus die Vierteltöne als deren Modifikationen durch eine Pedal- oder Druckknopfmechanik zu erhalten. Ob in dieser Weise das von Busoni erwähnte, mit elektrischem Strom betriebene Dynamophon des Amerikaners Dr. Thaddäus Cahill von 1906 arbeitet, und ob es auch sonst alle praktischen Anforderungen erfüllt, vermag ich nicht zu sagen, da ich es nicht kenne. Es wäre noch zu überlegen, ob statt der gebräuchlichen temperierten Stimmung nicht die natürlichreine oder die pythagoräische Stimmung zum Ausgangspunkt der Vierteltonmechanik zu machen ist. Es ist klar, daß die Zukunft nicht radikal zerstörend vorgehen darf, sondern daß sie die Errungenschaften der Gegenwart respektieren und auf ihnen weiter bauen muß. Nun ist aber unsere zwölfstufige Temperatur nicht nur längst erprobt, sondern auch für die Polyphonie und die Modulationen unserer Musik unentbehrlich. Daher kann nur unsere zwölfstufige Materialleiter die Grundlage für vierteltonweise Tonveränderungen bilden.

Von der Notwendigkeit der Bruchtonstufen für die Zukunft unserer Musik würde nichts so sehr überzeugen, als der Nachweis einer Gebrauchsleiter mit wesentlichen Vierteltönen. Die normale Gebrauchsleiter der occidentalen wie der exotischen Musik ist zweifellos die diatonische, d. h. die siebenstufige, während die normale Materialleiter die zwölfstufige chromatische ist. Es lassen sich nun tatsächlich, wie ich gefunden habe, siebenstufige Skalen konstruieren, die ohne Vierteltöne ihre Berechtigung und Selbständigkeit verlieren, also mit den Vierteltönen stehen und fallen. Es sind das Zigeunertonleitern oder richtiger indische Tonleitern mit folgender ungewöhnlicher Tonordnung:

1. H c d es⁀fis g as⁀h (h-moll),

2. As⁀h c d es⁀fis g as (As-dur).

Würden wir in No. 1 die Töne es und as durch die am Klavier nicht unterschiedenen Töne dis und gis ersetzen, die unserem gebräuchlichen H-dur und h-moll allein angemessen erscheinen, so erhielten wir mit

H c d dis⁀fis g gis⁀h

eine Tonreihe, die wegen ihrer teilweisen Chromatik und wegen ihrer Unvollständigkeit (es fehlen die Stufen e und ais) auf den Namen Ton-

leiter keinen Anspruch hätte. Dasselbe wäre bei No. 2 der Fall, wenn die Töne h und fis durch ces und ges ersetzt würden. No. 1 wird erst dann zu einer unzweideutigen diatonischen *h-moll* Skala, wenn die Auffassung von h es fis als eines H-dur Dreiklanges ausgeschaltet wird. Ebenso wird No. 2 erst dann zu einer unzweideutigen diatonischen *As-dur* Skala, wenn die Auffassung von as h es als eines as-moll Dreiklanges verhindert wird. Das geschieht aber bei No. 1 durch *Erhöhung* (Verstimmung) der normalen Terz dis und der normalen Sexte gis, infolgedessen die Notierungen es und as erst ihre Berechtigung erhalten. Für die *Größe* der Verstimmung von dis und gis ist der für jene Skala charakteristische As-dur Klang entscheidend. Am besten wird gis nur so weit (nämlich um etwas weniger als einen Viertelton) erhöht, daß die entstehende Terz as-c und ebenso der ganze As-dur Klang den wundervollen Wohllaut natürlich reiner Stimmung erhält, an der dann auch der c-moll Klang teilnimmt. Dasselbe gilt für die Skala No. 2. Im Vergleich zu der sogenannten harmonischen Molltonleiter: h cis d e fis g aïs h sind die beiden übermäßigen Sekunden es fis und as h in No. 1 ein kleineres Intervall als die übermäßige Sekunde g aïs und besitzen auch einen anderen Gefühlswert als diese. Die so gewonnene Ausdrucksbereicherung unseres Moll zeigt sich ferner darin, daß der Fortgang von der siebenten zur achten Stufe nicht nur wie bisher aïs-h und a-h, sondern auch as-h sein kann.

Eine Tonleiter wird erst dann zu einer *Tonart*, wenn der Tonikadreiklang, also in No. 1 der h-moll Akkord wirklich als Zentrum und Vollschluß von Melodie und Harmonie empfunden wird. Diese Wirkung ist wiederum durch die Qualität der Schlußwendungen (Kadenzen) bedingt. Die Selbständigkeit des Moll in No. 1 ist nicht ohne weiteres klar, da die dortige Tonleiter zweifellos auf G-dur in der Form: G as h c d es fis g hinweist. Nun muß man aber bedenken, daß auch das uns geläufige Moll kein unabhängiges Geschlecht ist, da an den melodischen und harmonischen Bildungen das parallele Dur (in h-moll also D-dur) erheblichen Anteil hat. Wie dort die Durtonart der *oberen* kleinen Terz, so ist in dem Moll von No. 1 die Durtonart der *unteren* großen Terz als „Wurzeltonart“ beteiligt. Diese Wurzeltonart G-dur liefert uns Schlußwendungen, die auch für das neue h-moll gültig und bedeutungsvoll sind.

Schlußkadenzen





Der Dominante von G-dur gehören an die Akkorde D fis as, D fis as c und D fis as c es, auch D fis as h, D c es fis h und c es fis h. Auf der Subdominante von G-dur basieren die Akkorde C es g, C es g h und C es g as, auch C es g fis und C es g h fis; auf der Tonika von G-dur die Akkorde G h d es, G h d fis und G h es fis. Dazu kommen die Schlußkadenzen mit As c es oder As c es fis (in allen Umkehrungen), die diesem seltsamen, bisher unbekannten h-moll, das die phrygische Skala mit der Zigeunertonleiter verbindet, ein ganz eignes Gepräge geben. In vorstehenden Notenbeispielen ist die übliche h-moll Vorzeichnung mit 2 ♯ beibehalten, um Irrtümer in der Lesart der Akkorde auszuschließen und um den Vergleich zwischen dem alten und neuen Molltypus zu erleichtern. Der Leser wolle bemerken, daß die neue

Tonleiter in Melodie und Harmonie konsequent durchgeführt ist und daß es sich hier nicht um trockene Schulbeispiele, sondern um wirkliche Ausdrucksmusik handelt. Auch die Führung der einzelnen Stimmen mit ihren charakteristischen Intervallen verdient beachtet zu werden. Dabei darf man nicht vergessen, daß durch die vierteltonweise Erhöhung (Verstimmung) von as und es die (größeren) Intervalle eine besondere Färbung und Gefühlswirkung bekommen. Da bei den jetzigen Klavieren Bruchtonstufen noch nicht zu haben sind, so müssen wir uns vorläufig mit der theoretischen Erkenntnis des neuen Moll begnügen. Diese ist keineswegs unwichtig, vielmehr wird erst durch sie die richtige Auffassung (Idealisierung) der notierten Schlußkadenzen ermöglicht, die ohnedem unverständlich bleiben müssen, weil sie so durchaus allen Mollgewohnheiten widersprechen. Vielleicht wird auch dieser erstmalige Nachweis von Vierteltönen als wesentlichen Tonleiterstufen zur Klärung des Vierteltonproblems überhaupt beitragen und die Veranlassung sein, daß künftig anstatt phantastischer Träumereien mehr die wirklich praktische Seite dieses bedeutungsvollen Problems berücksichtigt und weiter untersucht wird.

ROSSINIANA

VON EDGAR ISTEL-MÜNCHEN

II: Wagners Besuch bei Rossini (Schluß)

Aber wir haben nun wohl, meine ich, genug von mir und den anderen, die das Vergangene und sogar das Tote darstellen.[1] Reden wir ein wenig von der Gegenwart, und, Herr Wagner, wenn es Ihnen recht ist, besonders von der Zukunft, da ja in der Öffentlichkeit Ihr Name beinahe untrennbar von diesem Beiwort erscheint. Ich sage das selbstverständlich ohne die mindeste Absicht einer Bosheit. — Vor allem sagen Sie mir: bleiben Sie endgültig in Paris? Was Ihren ‚Tannhäuser' betrifft, so glaube ich sicher, daß Sie seine Aufführung durchsetzen werden. Man macht zu viel Lärm um das Werk, als daß die Pariser darauf verzichten dürften, es zu hören. Ist die Übersetzung fertig?"

Wagner: „Sie ist noch nicht vollendet; ich arbeite daran eifrig mit einem sehr geschickten und vor allem sehr geduldigen Mitarbeiter. Es handelt sich nämlich, wenn der musikalische Ausdruck vollkommen verstanden werden soll, darum, gewissermaßen jedes französische Wort mit dem entsprechenden Sinn des deutschen Wortes unter der gleichen Notierung zu identifizieren."

Rossini: „Aber warum schreiben Sie nicht nach dem Vorbild Glucks, Spontini's und Meyerbeers gleich eine Oper auf ein französisches Buch? Sie sind doch jetzt imstande, sich über den hiesigen Geschmack und über das besondere französische Temperament in theatralischen Dingen an Ort und Stelle zu informieren! So habe ich es gemacht, als ich Italien verließ, meine italienische Laufbahn aufgab und mich in Paris niederließ."

Wagner: „Was mich betrifft, Maëstro, so glaube ich, daß das nicht möglich ist. Nach ‚Tannhäuser' habe ich ‚Lohengrin', dann ‚Tristan und Isolde' geschrieben. Diese drei Werke stellen sowohl dichterisch wie musikalisch eine logische Steigerung meiner Vorstellung von der endgültigen und absoluten Gestalt des musikalischen Dramas dar. Mein Stil hat die unvermeidlichen Wirkungen dieser Steigerung erlitten. Und wenn ich wirklich heute die Möglichkeit empfinde, andere Werke im Stile des ‚Tristan' zu schaffen, so muß ich mich für absolut unfähig erklären, meinen Tannhäuserstil wieder aufzunehmen. Wenn ich also für Paris ein Werk auf eine französische Dichtung komponieren müßte, so könnte und dürfte ich keine andere Bahn einschlagen, als die, welche mich zur Konzeption des ‚Tristan' geführt hat. Nun würde aber ein Werk wie dieses, das eine solche Abweichung von den gewöhnlichen Opernformen in sich schließt, sicher

[1]) Unübersetzbares Wortspiel: „Le Passé et même le Trépassé."

unverstanden bleiben und hätte gegenwärtig nicht die mindeste Möglichkeit, von den Franzosen günstig aufgenommen zu werden."

Rossini: „Sagen Sie mir bitte, von welchem Punkt Ihre Reformen ausgehen?"

Wagner: „Das System ist nicht ohne weiteres zu entwickeln. Meine Zweifel beziehen sich auf meine ersten Versuche, die mich nicht befriedigten; und viel mehr in der dichterischen als in der musikalischen Konzeption hat sich der Keim zu diesen Reformen zuerst meinem Geist enthüllt. Meine ersten Arbeiten hatten in der Tat vor allem ein literarisches Ziel. Ich beschäftigte mich darauf mit der Erwägung, wie ich die Kunstmittel durch die so eindringliche Hinzufügung des phonetischen Ausdrucks erweitern könne, und mußte so mit Bedauern erkennen, wie sehr die Unabhängigkeit, mit der sich meine Gedanken in der idealen Sphäre bewegten, sich verminderte angesichts der Forderungen, die mir durch die Routine bei der Formung des musikalischen Dramas auferlegt wurden. Diese Bravourarien, diese abgeschmackten Duette, die immer nach dem gleichen Muster hergestellt werden sollten, und all das andere Beiwerk, das sinnloserweise die szenische Handlung unterbrach! Dann die Septette! In jeder anständigen Oper mußte ja ein feierliches Septett[1]) vorkommen, in dem die Personen des Dramas, aus dem Geist ihrer Rolle fallend, sich in einer Linie vor der Rampe aufpflanzten, um — alle in holder Eintracht! — auf einem gemeinschaftlichen Akkord (und oft auf welchen Akkorden, großer Gott!) dem Publikum eine jener faden Abgeschmacktheiten herzuleiern . . ."

Rossini (ihn unterbrechend): „Und wissen Sie, wie wir das zu meiner Zeit in Italien nannten? ‚Artischockenreihe'. Ich gestehe, daß ich vollkommen die Lächerlichkeit der Sache empfand. Ich hatte immer den Eindruck einer Horde von Lastträgern [facchini], die mit ihrem Gesang um ein Trinkgeld betteln. Aber was soll man machen? Es ist einmal so üblich; eine Konzession, die man dem Publikum machen mußte, sonst hätte es uns faule Äpfel an den Kopf geworfen . . . oder gar noch andere Dinge!"

Wagner (fortfahrend, ohne der Unterbrechung Rossini's große Aufmerksamkeit zu schenken): „Und dann das Orchester, diese routinehaften Begleitungen ohne Farbe, die hartnäckig die gleichen Formeln wiederholen, ohne auf die Verschiedenheit der Personen und Situationen zu achten, mit einem Wort, diese Konzertmusik, die, der Handlung fremd, keine andere Existenzberechtigung hat als die Konvention, eine Musik, die an manchen Stellen die angesehensten Opern hemmt. Alles das erschien mir vernunftwidrig und unvereinbar mit der hohen Mission einer edlen Kunst, die dieses Namens würdig sein will."

[1]) Wagner denkt wohl daran, daß schon seine Erstlingsoper „Die Hochzeit" ein solches Septett als Hauptstück enthielt (vgl. meinen Aufsatz darüber in dieser Zeitschrift Jahrgang IX, Heft 12).

Rossini: „Unter anderem haben Sie auf die Bravourarie angespielt. Wem sagen Sie das? Sie war für mich immer ein Schreckgespenst. Zugleich die Primadonna, den ersten Tenor und den ersten Baß befriedigen! Es gab darunter Subjekte — nicht zu vergessen das schreckliche Femininum dieses Begriffs — die wirklich die Taktzahl ihrer Arien zählten und mir dann erklärten, sie sängen sie nicht, weil einer ihrer Kameraden eine Arie mit soundso viel Takten mehr habe, ungerechnet die größere Zahl von Trillern und Doppelschlägen . . ."

Wagner (belustigt): „Das heißt nach der Elle messen! Da blieb dem Komponisten ja nur noch übrig, als Mitarbeiter an seinen Inspirationen ein musikalisches Metermaß [1]) zu nehmen."

Rossini: „Sagen wir also kurz ein ‚Ariameter' (Arienmesser). Wenn ich an diese Leute denke, sie waren wirklich unersättlich. Sie sind einzig schuld daran, daß ich frühzeitig kahl geworden bin, denn sie haben meinen Kopf zum Schwitzen gebracht. Aber lassen wir das, und kommen wir auf Ihre Darstellung zurück. Ihr Sinn ist tatsächlich und ohne Widerspruch der, man solle ausschließlich die vernünftige, rasche und regelmäßige Entwicklung der szenischen Handlung berücksichtigen. Nur eines: Wie kann man diese Unabhängigkeit, die die dichterische Konzeption verlangt, aufrechterhalten in der Verbindung mit der musikalischen Form, die lediglich Konvention ist? Sie haben selbst das Wort gebraucht! Denn wenn man im Geiste der absoluten Logik bleiben muß, versteht es sich von selbst, daß man sich nicht singend unterhält; der zornige Mensch, der Verschwörer, der Eifersüchtige singen nicht! (scherzhaft): Eine Ausnahme machen vielleicht nur die Liebenden, die man streng genommen girren [roucouler] lassen kann . . . Aber noch mehr: geht man singend zum Tode? Also die Oper besteht von Anfang bis zu Ende aus Konvention. Und die Instrumentation? Wer kann bei einem entfesselten Orchester genau den malerischen Unterschied zwischen einem Gewitter und einer Feuersbrunst feststellen? Überall finden wir Konvention!"

Wagner: „Gewiß, Maëstro, drängt sich die Konvention — und sogar in sehr breitem Maße — auf, wenn wir nicht das musikalische Drama und sogar die musikalische Komödie völlig aufgeben wollen. Es versteht sich indes, daß diese Konvention, nachdem Sie zur Höhe der Kunstform erhoben ist, so gefaßt werden muß, daß ihre absurden und lächerlichen Übertreibungen vermieden werden. Und nur gegen den Mißbrauch eifere ich. Aber man hat absichtlich meinen Gedanken verwirrt. Stellt man mich nicht als einen hochmütigen Menschen dar, der Mozart lästert?"

Rossini (mit etwas Humor): „Mozart, den Engel der Musik [Mozart,

[1]) Das Wortspiel ist unübersetzbar. Wagner sagte: „un mètre . . . à musique", wobei der Scherz im Gleichklang der Worte „mètre" (Maß) und „maître" (Meister) liegt.

angelo della musica]. Wer könnte es wagen, an ihn zu rühren, ohne ein Tempelschänder zu sein?"

Wagner: „Man beschuldigt mich, ich verachte — wenige Meister, wie Gluck und Weber ausgenommen — die gesamte Opernmusik. Man will aus Parteihaß absolut nichts von meinen Schriften verstehen. Was! Ich bin weit entfernt davon, nicht im höchsten Maße den reinmusikalischen Zauber so vieler bewunderungswürdiger Stellen in mit Recht berühmten Opern zu empfinden. Wenn aber diese Musik dazu verurteilt ist, als rein erheiternde Nebensache zu dienen oder wenn sie, eine Sklavin der Routine und der szenischen Handlung fremd, sich systematisch nur als sinnlicher Ohrenkitzel gebärdet, dann lehne ich mich gegen diese Rolle auf und will hiergegen wirken.

Meiner Meinung nach muß eine Oper in ihrem zusammengesetzten Wesen einen Organismus bilden, in dem sich die vollkommene Vereinigung aller sie bildenden Künste konzentriert; die Dichtkunst, die Musik, die dekorative und plastische Kunst; und heißt es da nicht die Mission des Musikers erniedrigen, wenn man ihn zwingen will, nur ein einfacher Instrumental-Illustrator eines beliebigen Librettos zu sein, das ihm von vornherein eine numerierte Sammlung von Arien, Duetten, Szenen, Ensembles auferlegt . . . mit einem Wort: Stücke (Stücke, das heißt: zerstückelte Dinge, es ist das wahre Wort), die er nur in Noten zu übersetzen hat, ungefähr wie jemand, der schwarz gedruckte Bilder zu kolorieren hat? Gewiß, es gibt zahlreiche Fälle, in denen Komponisten, inspiriert durch eine erregende dramatische Situation, unsterbliche Stellen geschrieben haben. Aber wieviel andere Partiturseiten sind von geringerem Wert oder gar wertlos nur des unsinnigen Systems wegen, das ich dargelegt habe . . . Nun, solange diese Irrtümer dauern, solange man nicht eine gegenseitige vollständige Durchdringung der Musik und der Dichtung fühlen wird noch jene doppelte, gleich in einem einzigen Gedanken verschmolzene Konzeption, solange kann das wahre musikalische Drama nicht existieren."

Rossini: „Das heißt also, wenn ich Sie recht verstehe, daß, um Ihr Ideal zu verwirklichen, der Komponist sein eigener Textdichter sein muß? Das scheint mir aus sehr vielen Gründen eine beinahe unerfüllbare Bedingung zu sein."

Wagner (sehr lebhaft): „Und warum? Warum sollten die Komponisten, wenn sie Kontrapunkt studieren, nicht auch gleichzeitig literarische Studien machen, die Geschichte erforschen, Sagen lesen? Das würde sie unbewußt dazu bringen, sich irgend einen ihrer Eigenart gemäßen Stoff anzueignen, er mag poetisch oder tragisch sein. Und wenn ihnen die Geschicklichkeit oder Erfahrung abgeht, um die dramatische Handlung anzuordnen, hätten sie dann nicht die Möglichkeit, sich an einen berufenen Dramaturgen zu wenden, mit dem sie zusammen arbeiten könnten?

Übrigens gibt es unter den dramatischen Komponisten wenige, glaube ich, die nicht gelegentlich instinktiv bemerkenswerte literarische und poetische Fähigkeiten gezeigt hätten, indem sie den Text umstellen oder nach ihrem Belieben die Ordnung einer Szene umarbeiten, die sie anders empfinden und besser verstehen als ihr Textdichter. Wir brauchen nicht lange zu suchen; Sie selbst, Maëstro, — nehmen wir zum Beispiel die Verschwörungsszene im ‚Tell' — sagen Sie mir, sind Sie wirklich sklavisch Wort für Wort dem Text gefolgt, den Ihre Mitarbeiter geliefert haben? Ich glaube es nicht. Wenn man näher zusieht, so ist es nicht schwer, an manchen Stellen Wirkungen der Deklamation und Steigerungen zu erkennen, die in solchem Maße den Stempel der Musikalität (wenn ich so sagen darf), der spontanen Inspiration, tragen, daß man ihre Entstehung unmöglich der textlichen Unterlage, die Sie vor Augen hatten, allein zuschreiben kann. Ein noch so geschickter Librettist kann nicht — besonders in Ensembleszenen — die Reihenfolge erfassen, die der Komponist zur Verwirklichung seines musikalischen Fresko, wie es vor seiner Phantasie steht, braucht."

Rossini: „Das ist wahr. Tatsächlich wurde jene Szene von Grund aus und nicht ohne Mühe nach meinen Angaben umgearbeitet. Ich habe den ‚Tell' auf dem Landgut meines Freundes Aguado,[1]) wo ich den Sommer verbrachte, komponiert. Dort hatte ich meine Librettisten nicht zur Hand. Zufällig befanden sich Armand Marrast und Cremieux (übrigens zwei künftige Verschwörer gegen die Herrschaft Louis-Philipps), gleichfalls auf Aguados Gut, und sie halfen mir bei der nötigen Umformung und Versifizierung des Textes, um so, wie es notwendig war, den Plan meiner Verschwörer gegen Geßler anzuzetteln."

Wagner: „In diesem aus den Umständen hervorgehenden Geständnis ist teilweise schon die Bestätigung meiner früheren Behauptung enthalten. Es genügt, dem Prinzip weitere Ausdehnung zu geben, um festzustellen, daß meine Ideen nicht so widerspruchsvoll, nicht so unmöglich zu verwirklichen sind, wie es zuerst den Anschein hatte. Ich versichere, daß mit logischer Notwendigkeit eine ganz natürliche, wenn auch vielleicht langsame Entwicklung zwar nicht die Geburt jener ‚Zukunftsmusik' (von der man stets behauptet, ich ganz allein wolle sie erzeugen), wohl aber des musikalischen Dramas herbeiführen wird; an dieser Zukunft wird die allgemeine Bewegung teilnehmen und somit eine ebenso fruchtbare wie neue Richtung in der Konzeption der Komponisten wie bei Sängern und Publikum hervorgehen."

Rossini: „Also schließlich eine radikale Umkehrung? Und glauben Sie, daß die Sänger — um zunächst von ihnen zu reden —, die an virtuoses Zurschaustellen ihres Talentes gewöhnt sind, das, wenn ich recht ahne,

[1]) Vgl. Wagners spöttische Erwähnung dieses Bankiers in seinem Aufsatz über Rossini's „Stabat Mater" (Ges. Schriften I).

durch eine Art von deklamatorischer Gesangssprache [melopée declamatoire] ersetzt werden soll, glauben Sie, daß das ans ‚alte Spiel‘ gewöhnte Publikum sich schließlich diesen so alles Vergangene zerstörenden Neuordnungen unterwerfen wird? Ich zweifle daran stark.“

Wagner: „Sicher gehört dazu eine langsame Erziehung, aber sie wird kommen. Was das Publikum betrifft, bildet es eigentlich die Meister oder bilden nicht die Meister das Publikum? Eine weitere Konstatierung, für die ich in Ihnen einen hervorragenden Beweis erblicke. Hat nicht tatsächlich Ihr ganz persönlicher Stil in Italien alle Ihre Vorgänger der Vergessenheit überliefert? Hat dieser Stil Ihnen nicht mit unerhörter Schnelligkeit eine beispiellose Popularität verschafft? Und wird Ihr Einfluß, die Grenzen überflutend, nicht universell?

Was die Sänger betrifft, deren Widerstand Sie mir entgegenhalten, so werden sie sich wohl unterwerfen und gern eine Lage annehmen, die sie im übrigen ja in die Höhe bringt. Allerdings wird das musikalische Drama in seiner neuen Form ihnen nicht die leichten Erfolge bieten, die sie bisher der Kraft ihrer Lunge oder einem schönen Organ verdankten, aber sie werden einsehen, daß nunmehr die Kunst von ihnen eine höhere Mission verlangt. Sie müssen sich nicht mehr in den engen persönlichen Rahmen ihrer Rolle isolieren, sondern werden sich dafür um so lieber mit dem philosophisch-ästhetischen Geist des Gesamtwerks in Übereinstimmung bringen. Sie werden in einer Atmosphäre leben, wenn ich mich so ausdrücken darf, in der nichts nebensächlich bleiben kann, weil jedes Glied notwendig zum Ganzen gehört [tout, faisant partie du tout]. Weiterhin werden sie sich die ephemeren Erfolge einer kurzlebigen Virtuosität abgewöhnen, und wenn sie nicht mehr ihre Stimmen qualvoll zu unsinnigen, in banale Reime gebrachten Worten mißbrauchen müssen, werden sie einsehen, in welchem Maße sie bestimmt sind, ihren Namen mit einem ruhmvolleren und dauerhafteren Nimbus zu verewigen. Dieser wird ihnen zuteil werden, wenn sie die dramatischen Personen mit voller psychologischer und menschlicher Hingabe verkörpern; wenn sie sich stützen auf das tiefe Studium der Gedanken, Sitten und des Charakters jener Epoche, in der die Handlung spielt; wenn sie eine tadellose Aussprache mit einer vollendeten Deklamation voll Wahrheit und Vornehmheit verbinden.“

Rossini: „Hinsichtlich der reinen Kunst sind das ohne Zweifel weite Ausblicke, verführerische Perspektiven. Aber hinsichtlich der besonderen musikalischen Form bedeutet das, wie ich schon sagte, die fatale Grenze zur deklamatorischen Gesangssprache [mélopée] — die Leichenrede der Melodie! [l’oraison funèbre de la mélodie!] Wie wollen Sie sonst die ausdrucksvolle Notierung sozusagen jeder Silbe der Sprache mit der melodischen Form verbinden, deren Physiognomie bestimmt wird durch präzisen Rhythmus und symmetrische Übereinstimmung?“

Wagner: „Gewiß, Maëstro, wäre ein System unerträglich, das mit solcher Strenge durchgeführt würde. Aber wenn Sie mich recht verstehen wollen, so hören Sie: Es fällt mir gar nicht ein, die Melodie zu verschmähen, im Gegenteil, ich brauche sie in hohem Maße [je la réclame à pleins bords]. Ist die Melodie nicht die Blüte jedes musikalischen Organismus? Ohne Melodie gibt es nichts und kann nichts sein. Nur werden wir uns darüber klar: ich brauche eine andere Art Melodie als jene es ist, die, in die engen Grenzen konventioneller Arbeit eingezwängt, sich dem Joch symmetrischer Perioden, obstinater Rhythmen, bestimmter harmonischer Schritte und obligatorischer Kadenzen fügt. Ich will die freie, unabhängige Melodie ohne Hindernisse, eine Melodie, die in ihrer charakteristischen Linie nicht nur jede einzelne Person derart zeichnet, daß sie nicht mit einer anderen verwechselt werden kann, sondern sogar diese Tat, jene Episode, so wie sie im Zusammenhang des Dramas erscheinen; eine Melodie von präziser Form, die, indem sie sich ganz mit tausendfältiger Abänderung dem Sinn der Dichtung anschmiegt, sich erweitern, verengern, sich verbreitern[1]) kann, ganz nach dem Belieben des Komponisten, der bestimmte musikalische Wirkungen erstrebt. Und was diese Art von Melodie betrifft, so haben Sie selbst, Maëstro, von ihr ein ausgezeichnetes Beispiel festgelegt in der Szene des ‚Tell' ‚Sois immobile', wo der ganz freie Gesang, jedes Wort akzentuierend und gestützt von den seufzenden Figuren der Violoncelle, sich zu den höchsten Gipfeln musikalischen Ausdrucks erhebt."

Rossini: „So hätte ich also da unbewußt Zukunftsmusik gemacht?"

Wagner: „Maëstro, Sie haben da Musik für alle Zeiten gemacht, und das ist die beste."

Rossini: „Ich will Ihnen sagen, das stärkste Gefühl in meinem Leben war die Liebe zu meinen Eltern, und sie haben mir diese mit Zinsen vergolten, kann ich mit Freuden sagen. Ich glaube, daher habe ich den rechten Ton für die Apfelszene im ‚Tell' gefunden.

Aber noch eine Frage, Herr Wagner, wenn Sie mir sie gestatten: Wie können Sie nach Ihrem System zwei und mehr Stimmen oder Chöre gleichzeitig singen lassen? Logischerweise müßten Sie das doch unterlassen?"

Wagner: „Tatsächlich wäre es streng rationell, wenn der musikalische Dialog nach dem Muster der gesprochenen Rede verführe und so den

---

[1]) „Une mélodie de combat" (Eine Kampfmelodie) fügte Rossini rasch hinzu. Aber Wagner war so im Zuge seiner Darlegung, daß er dieser wirklich drolligen Unterbrechung keine Aufmerksamkeit schenkte. Michotte teilte sie ihm nachträglich mit; er freute sich darüber wie toll: „Ein Angriff [‚charge', kann auch ‚Sturmmarsch' bedeuten], der wenigstens den Stempel des Geistes trägt [qui est frappé au bon coin de l'esprit]. Oh, ich werde es mir merken: mélodie de combat ... ein glücklicher Fund!"

Personen nur nacheinander das Wort erteilte. Aber anderseits muß man zugeben, daß zum Beispiel zwei verschiedene Personen in einem gegebenen Augenblick sich in derselben Seelenverfassung befinden können. Sie können also ein gemeinsames Gefühl teilen und folglich ihre Stimmen miteinander verbinden, um sich in einem einzigen Gedanken zu finden. Ebenso können mehrere Personen, wenn ihre Empfindungen einander widerstreiten, sich doch vernünftigerweise gleichzeitig äußern, wenn nur jede einzelne ihren individuellen Gefühlsausdruck behauptet. Und verstehen Sie nun, Maëstro, welche ungeheuren, unendlichen Hilfsmittel den Komponisten zu Gebote stehen, wenn dieses System auf jede Person, jede Situation des Dramas angewendet wird — mit Hilfe eines im Verlauf der Handlung abwandelbaren Melodietypus[1]) — und doch seinen ursprünglichen Charakter ganz bewahrt, wenn es auch den verschiedensten, sehr ausgedehnten Entwickelungen dient? Nun werden diese Ensembles, in denen jede Person zwar individuell erscheint, doch alle diese Elemente sich in einer der Handlung angegliederten Polyphonie verbinden, uns nicht mehr — ich wiederhole es — den Anblick jener absurden Ensembles bieten, in denen die von den gegensätzlichsten Leidenschaften beseelten Personen sich in einem gegebenen Augenblick ohne Sinn und Verstand dazu verurteilt sehen, ihre Stimmen in einer Art von Largo-Apotheose zu vereinen, deren patriarchalische Harmonieen uns nur daran denken lassen, daß ‚man im Schoß seiner Familie am besten aufgehoben ist'.[2])

Was die Chöre betrifft, so gibt es eine psychologische Wahrheit: Menschenmassen gehorchen viel energischer einer bestimmten Empfindung als der einzelne; so ist es z. B. mit dem Erschrecken, der Wut, dem Mitleid. Man muß also logischerweise zugeben, daß die Menge in ihrer Gesamtheit diese Zustände in der Tonsprache der Oper ausdrücken kann, ohne die Vernunft zu verletzen. Überdies ist die Mitwirkung der Chöre, sobald sie vom logischen Gang der Handlung verlangt wird, eine Macht ohnegleichen und einer der schätzenswertesten Faktoren der Theaterwirkung. Es gibt dafür unzählige Beispiele. Ich erinnere Sie an den Ausdruck der Angst in dem Chor ‚Corriamo, fuggiamo' in ‚Idomeneo',[3]) ohne Ihren bewundernswerten Fresko im ‚Mosè', den so traurigen Finsternischor, zu vergessen."

---

[1]) „D'une formule mélodique type, susceptible dans le courant de l'action". Wagner hat hier ersichtliche Mühe, den französischen Ausdruck zu finden für das, was er in deutscher Sprache „Grundthema" nannte, während es heute die Franzosen mit dem deutschen Fremdwort „le leitmotiv" bezeichnen. Vgl. hierüber Istel, Das Kunstwerk R. Wagners (Leipzig, Teubner, 1910, S. 79 ff.).

[2]) „Qu'on ne saurait être mieux qu'au sein de sa famille." So lautet der Text des Finales zu Grétry's Oper „Lucile". Die Redensart ist dann populär geworden.

[3]) Von Mozart.

Rossini: „Schon wieder! (sich gegen die Stirn schlagend und sehr scherzhaft) Ich hatte also wirklich einiges Talent zur Zukunftsmusik? Sie machen mir wirklich Lust [vous me mettez l'eau à la bouche]. Wenn ich nicht zu alt wäre, würde ich noch mal anfangen, und dann ... wehe dem ,ancien régime'!"[1])

Wagner (schnell): „Oh, Maëstro, wenn Sie nicht mit 37 Jahren die Feder weggelegt hätten nach dem ,Wilhelm Tell' — es war ein Verbrechen! Sie wissen selbst nicht, was Sie noch alles geschaffen hätten![2]) Sie hätten nur anfangen müssen!"

Rossini (wieder ernst): „Was wollen Sie? Ich hatte keine Kinder. Wenn ich welche gehabt hätte, hätte ich ohne Zweifel weiter gearbeitet. Aber, um Ihnen die Wahrheit zu sagen, nachdem ich mich 15 Jahre lang abgeplagt und während dieser selbstverständlich so arbeitscheuen Periode vierzig Opern geschrieben hatte, empfand ich das Bedürfnis nach Ruhe und zog mich nach Bologna zurück, um da still zu leben. Übrigens war damals der Zustand der italienischen Theater, die schon während meiner Laufbahn viel zu wünschen übrig ließen, in vollem Niedergang begriffen; die Gesangskunst war zugrunde gegangen. Das war vorauszusehen."

Wagner: „Welchem Umstand schreiben Sie eine so unerwartete Erscheinung zu, in einem Lande, wo die schönen Stimmen im Überfluß vorhanden sind?"

Rossini: „Dem Verschwinden der Kastraten. Man kann sich keine Vorstellung machen von dem Reiz der Stimme und der vollendeten Virtuosität, die — mangels eines gewissen Etwas und zum wohltätigen Ausgleich — diese braven Leute[3]) besaßen. Sie waren auch unvergleichliche Gesanglehrer. Ihnen war allgemein der Gesangsunterricht in den den Kirchen angegliederten und auf deren Kosten unterhaltenen Schulen anvertraut, von denen einige berühmt waren. Die Schüler strömten ihnen in Menge zu, und eine Anzahl von ihnen verließ häufig den Singchor, um sich der Theaterlaufbahn zu widmen. Aber im Verlauf der neuen politischen Ordnung, die in ganz Italien von meinen unruhigen Landsleuten eingeführt wurde, wurden diese Schulen aufgehoben und durch einige Konservatorien ersetzt, in denen man, was die guten Traditionen betrifft, vom bel canto rein nichts konserviert.

So verschwanden die Kastraten, und die Sitte, neue zu verschneiden, hörte auf. Das aber war die Ursache des unheilbaren Verfalls der Gesangs-

[1]) „Gare à l'ancien régime!" Revolutionärer Schlachtruf gegen die alte Regierungsform Frankreichs bei der großen französischen Revolution; in der scherzhaften Anwendung auf die kunstrevolutionäre Tätigkeit Wagners unübersetzbar.

[2]) Man denke an den sicherlich Rossini an Begabung und Können ursprünglich nicht übertreffenden Verdi, der noch als Greis unter Wagners Einfluß einen neuen italienischen Opernstil in Tragödie und Komödie fand.

[3]) „Ces braves des braves", unübersetzbares Wortspiel. „Brave" kann „rechtschaffen" und „sorgfältig geputzt" heißen.

kunst. Als diese verschwunden war, ging auch die komische Oper (was von ihr noch an Besserem vorhanden war) zur Neige. Und die ernste Oper? Das Publikum, das schon zu meiner Zeit wenig Lust hatte, sich zur Höhe der großen Kunst zu erheben, bezeugte nicht das mindeste Interesse an dieser Gattung. Die Plakatankündigung einer ernsten Oper hatte gewöhnlich die einzige Wirkung, ein paar vollblütige Zuhörer herbeizulocken, die fern von der großen Menge erfrischende Luft[1]) atmen wollten. Sie sehen, aus welchen Gründen, zu denen noch andere traten, ich meinen Entschluß faßte, am besten zu schweigen. Ich schwieg also, und so endigte die Komödie [cosi finita la comedia].“[2])

Rossini erhob sich, drückte Wagner herzlich die Hand, und fügte noch hinzu: ‚Mein lieber Herr Wagner, ich kann Ihnen nicht genug danken für Ihren Besuch und besonders für die so klare und interessante Darlegung, die Sie mir von Ihren Ideen gütigst gegeben haben. Ich, der ich nicht mehr ‚setze‘ und in einem Alter bin, wo man eher zersetzt, in Erwartung, daß ich mich noch einmal für alles Gute auseinandersetzen[3]) werde — ich bin zu alt, um meine Blicke nach neuen Horizonten zu richten; aber Ihre Gedanken — was auch Ihre Feinde sagen mögen — sind dazu geschaffen, der Jugend zu denken zu geben. Von allen Künsten ist die Musik ihres idealen Wesens wegen am meisten zu Neuerungen bestimmt, und es gibt da keine Grenzen. Nach Mozart — wer hätte Beethoven geahnt? Nach Gluck — wer Weber? Und auch nach diesen ist es gewiß nicht zu Ende. Jeder sollte also versuchen, wenn nicht vorwärts zu kommen, so doch wenigstens Neues zu suchen, ohne sich an die Sage von einem gewissen Herkules zu kehren, der, anscheinend ein großer Reisender, an einen Ort kam, wo er nicht mehr sehr deutlich sah, dort seine Säule hinstellte, wie man erzählt, und schleunigst umkehrte.“

Wagner: „Vielleicht war’s nur eine Warnungstafel wie bei Privatjagden, damit andere nicht sich weiter hineinwagen?“

Rossini: „Wer weiß? [Chi lo sa?] Ohne Zweifel haben Sie recht, denn man versichert, er habe eine kolossale Vorliebe für die Löwenjagd gehabt. Hoffen wir immerhin, daß unsere Kunst niemals von einem Säulensetzer dieser Art begrenzt wird. Was mich betrifft, ich gehörte meiner Zeit an. Die Aufgabe anderer, besonders von Ihnen, den ich kräftig und

---

[1]) Das Wortspiel ist unübersetzbar: „respirer un air réfrigérant“ kann nämlich auch heißen: nach einer erfrischenden Arie sich sehnen. Im heißen italienischen Sommer kann ein leeres Theater natürlich einen sehr kühlen, erfrischenden Aufenthalt abgeben.

[2]) Vgl. Wagner ges. Schriften IX, S. 289 (2. Aufl.) „Brief an einen italienischen Freund in Bologna“.

[3]) Das Wortspiel mit „composer“ (komponieren, zusammensetzen), „décomposer“ (auseinandersetzen) in gewöhnlicher und übertragener Bedeutung und „redécomposer“ läßt sich im Deutschen nur gezwungen wiedergeben.

durchdrungen von so meisterlichen[1]) Bestrebungen sehe, Ihnen kommt es zu, Neues zu machen und damit Erfolg zu haben, was ich Ihnen von ganzem Herzen wünsche."

„So schloß" — fügt Michotte hinzu — „diese denkwürdige Begegnung, die eine starke halbe Stunde[2]) dauerte, während der die beiden Männer, wie ich bezeugen kann, sich nicht einen Augenblick zu langweilen schienen, denn der geistvolle Schwung Wagners stand hinter den humoristischen Erwiderungen Rossini's nie zurück."

Auf der Treppe sagte Wagner noch zu Michotte: „Ich gestehe, ich erwartete nicht in Rossini einen solchen Mann zu finden, wie er mir erschienen ist. Er ist schlicht, natürlich, ernsthaft und zeigt sich all dem mit Interesse geneigt, was während dieser kurzen Unterredung berührt wurde. Ich konnte nur in knappen Worten alle die Gedanken, die ich in meinen Schriften über die notwendige Entwickelung des musikalischen Dramas entwickelt habe, hier darlegen. Ich mußte mich auf einige allgemeine Gesichtspunkte beschränken und konnte mich nur auf einige praktische Einzelheiten stützen, von denen er sofort die Tragweite einsehen konnte. Aber so aufs Geratewohl mußte ich mich darauf gefaßt machen, daß ihm meine Auseinandersetzungen maßlos vorkamen, im Hinblick auf den Geist seiner Zeit, von dem er natürlich auch heute noch durchdrungen sein muß. Wie Mozart besaß er im höchsten Grade die Gabe melodischer Erfindung. Außerdem wurde er wunderbar geleitet von seinem Instinkt für die Szene und den dramatischen Ausdruck. Was hätte er nicht hervorgebracht, wenn er eine gute und vollständige musikalische Erziehung genossen hätte? Besonders, wenn er, weniger Italiener und weniger Skeptiker, in sich die Religion seiner Kunst gefühlt hätte? Zweifellos hätte sein Flug ihn zu den höchsten Gipfeln getragen. Mit einem Wort, er ist ein Genie, das irreging infolge mangelhafter Bildung, und weil es nicht in die Umgebung kam, die seinen hohen schöpferischen Fähigkeiten gemäß gewesen wären. Aber ich muß bekennen: von allen Musikern, die ich in Paris traf, ist dieser der einzig wahrhaft große."

Auch Rossini, der noch zu Beginn der Unterredung in Wagner, dessen Werke er nicht kannte, nur den deutschen Doktrinär gesehen haben mochte, war sich bald darüber klar geworden, wes Geistes Kind da vor ihm stand, obwohl er, wie Michotte berichtet, zeit seines Lebens zwar Wagners Laufbahn mit dem höchsten Interesse aus der Ferne verfolgte, aber doch begreiflicherweise nie ahnte, zu welch ungeheurer Bedeutung Wagner noch gelangen sollte.

Warum Wagner Rossini trotz dessen wiederholter Einladung nicht

---

[1]) Magistrale kann aber auch „herrisch" bedeuten.

[2]) Mir erscheint, wenn Michotte nichts hinzugesetzt hat, die Zeit etwas sehr kurz bemessen.

noch einmal besuchte, hat er in seiner „Erinnerung an Rossini“ angedeutet; den wahren Grund glaubt jedoch Michotte damit zu bezeichnen, daß Wagner von einem zweiten Besuch bei dem Meister sich wenig Nutzen versprach und von dem Ergebnis der ersten Unterredung, in der alles Wesentliche gesagt war, vollauf befriedigt schien. Auch Rossini hatte einen tiefen Eindruck von Wagner empfangen und scheute sich nicht, dies den wütendsten Gegnern des deutschen Meisters zu gestehen. Noch am gleichen Abend traf Michotte bei Rossini den Kritiker Azeviedo, einen ebenso leidenschaftlichen Parteigänger des Maëstro als geschworenen Feind Wagners. Kaum betrat Azeviedo das Zimmer, als Rossini ihn schon foppend empfing: „Aha, Azeviedo, schön! Ich habe ihn gesehen, er war da, das Untier, Ihre schwarze Bestie, der Wagner!“ und wenige Augenblicke später ernsthaft: „Sie können sagen, was Sie wollen, dieser Wagner, ich muß es gestehen, scheint mir eine Begabung ersten Ranges zu sein. Schon sein ganzes Äußere — sein Kinn vor allem — verrät einen eisernen Willen. Und es ist ein großes Ding, wollen zu können. Wenn er in gleichem Maße, wie ich glaube, auch die Gabe des Könnens besitzt, dann wird man noch viel von ihm reden.“

Freilich überzeugte Rossini weder die französischen noch die deutschen Gegner Wagners. Immerhin schimmert durch die vielleicht etwas zuungunsten Wagners gefärbte Fassung einer Unterhaltung, die Rossini mit dem Musikhistoriker Naumann pflog, die Bewunderung für Wagner noch hindurch. Danach sagte Rossini (vgl. Naumann, Italienische Tondichter, Berlin 1876):

„Niemand ist entfernter davon, die Originalität des Schöpfers des ‚Lohengrin‘ anzuzweifeln als ich, nur daß es uns der Komponist mitunter recht schwer macht, das Schöne, was wir ihm verdanken, in dem Chaos von Tönen, das seine Opern enthalten, aufzufinden.[1]) Sie werden es selbst schon erfahren haben: Mr. Wagner a de beaux moments, mais de mauvaises quarts d'heures [Herr Wagner hat schöne Momente, aber schlimme Viertelstunden]. Dennoch bin ich seiner bisherigen Laufbahn mit gespannter Aufmerksamkeit gefolgt. Nur eines habe ich nicht begreifen können und begreife es noch nicht: wie es nämlich möglich ist, daß ein Volk, das einen Mozart hervorgebracht, diesen über einem Wagner zu vergessen anfangen konnte.“

Das klingt allerdings wie echter Rossini. Weniger echt scheint mir indes das zu sein, was Hanslick (Aus dem Konzertsaal, Wien 1870, S. 478) ebenfalls noch zu Wagners Lebzeiten, aber nach Rossini's Tod, über das Verhältnis Rossini's zu Wagner und dessen Besuch angeblich nach Rossini's eigener Schilderung drucken ließ. Man vergleiche das Folgende nicht nur mit Wagners Darstellung, sondern vor allem mit Michotte's Aufzeichnung, von deren Existenz freilich Hanslick keine Ahnung hatte. Hanslick erzählt:

„Große musikalische Streitfragen und Wendepunkte, wie z. B. die ‚Zukunftsmusik‘ haben für den Komponisten des ‚Barbier‘ durchaus kein anderes Interesse

[1]) Danach müßte also Rossini späterhin doch noch Wagnersche Partituren studiert haben.

als das der Neugier. Es war vor einem Jahre (1859), daß Rossini die Bäder in Kissingen gebrauchte. Sobald er in der Trinkhalle erschien, spielte das Orchester Stücke aus seinen Opern. ‚Sie können sich vorstellen, wie langweilig mir das war. Ich dankte dem Kapellmeister und bat ihn, doch lieber etwas zu spielen, was ich noch nicht kenne, z. B. von Richard Wagner.‘ Da hörte er denn den Festmarsch aus ‚Tannhäuser‘, der ihm recht wohl gefiel, und noch ein anderes Stück, das er nicht mehr zu nennen wußte; — seine ganze Kenntnis Wagners. Rossini wünschte etwas von dem Sujet des ‚Lohengrin‘ zu wissen. Nachdem ich es so kurz und deutlich als möglich erzählt hatte, rief er sehr lebhaft mit drolligem Akzent aus: ‚Ah je comprends! C'est un Garibaldi, qui s'en va aux nues!‘[1]) Richard Wagner hatte den alten Herrn kurz vorher besucht und war ihm ‚gar nicht wie ein Revolutionär‘ vorgekommen, was jedermann gern bestätigen wird, der den kleinen, zierlichen, unermüdlich und geistreich konversierenden Mann kennt. Wagner — so erzählte Rossini weiter — habe sich ihm gleich mit der beruhigenden Versicherung vorgestellt, er sei weit entfernt, die bisherige Musik umstürzen zu wollen, wie man ihm nachsage. ‚Bester Herr,‘ unterbricht ihn Rossini, ‚daran liegt ja gar nichts; wenn Sie mit dem Umsturz reussieren, dann waren Sie im vollen Rechte; fallen Sie aber durch, dann haben Sie sich in jedem Falle verrechnet, mit oder ohne Umsturz.‘ — Von dem boshaften Vergleiche Wagnerscher Musik mit ‚Fischsauce ohne Fisch‘ wollte Rossini durchaus nichts wissen, und ich glaubte ihm aufs Wort, hätte er nicht mit drolliger Feierlichkeit beigesetzt: ‚Je ne dis jamais de telles choses.‘ Nun kennt man aber ‚de telles choses‘ von Rossini in solcher Zahl und von so origineller Art,[2]) daß seine Neigung zur Ironie über jedem Zweifel steht.“

Wagner änderte seine Haltung Rossini gegenüber von der Stunde des Besuches an völlig. Nur einige wenige Male, aber immer in freundlicher Weise, erscheint außer in der „Erinnerung an Rossini“ der Name des italienischen Meisters in den Schriften des deutschen. So heißt es in „Publikum und Popularität“:

„Unmöglich kann Rossini unter die schlechten, ganz gewiß auch nicht unter die mittelmäßigen Komponisten gezählt werden; da wir ihn jedenfalls aber auch nicht unseren deutschen Kunstheroen, unserem Mozart oder Beethoven zugesellen können, so bleibt hier ein fast kaum zu bestimmendes Wertphänomen übrig, vielleicht dasselbe, was in jenem indischen Weisheitsspruche so geistvoll negativ bezeichnet wird, wenn er nicht das Schlechte, sondern das Mittelmäßige schlecht nennt.“

Ein andermal („Über das Operndichten und -komponieren im besonderen“) meint Wagner: „Auf Rossini wird viel geschimpft: doch war es nur seine Originalität, was uns ärgerte“. Und im gleichen Aufsatz an anderer Stelle: „Wenn nur immer Rossini's zu haben wären! Ich fürchte aber, sie sind ausgegangen“.

Noch in seinen letzten Lebenstagen, die Wagner ja auf italienischem

---

[1]) „Aha, ich verstehe! Das ist ein Garibaldi, der in die Wolken verschwindet!“

[2]) Michotte betont ausdrücklich, daß fast alle in die Zeitungen gekommenen Bonmots Rossini's erfunden waren, und Rossini sehr unter diesen oft ganz unverschämten Erfindungen litt. Michotte meinte, man leihe nur den Reichen, worauf Rossini erwiderte, er ziehe in dieser Hinsicht die Armut vor. Man leihe ihm Kehricht, der ihn noch mehr als die anderen beschmutze. Er sei außer sich darüber, „ma cosi va il mondo“ (aber so geht halt die Welt).

Boden in Venedig zubrachte, verabschiedete er sich eines Abends von seinen Gästen mit dem auf dem Klavier improvisierten „Buona sera, miei signori“ des Basilio aus dem „Barbier“. Und ein andermal bat er den Kapellmeister Calascione, der auf dem Marcusplatz ein Konzert der Stadtkapelle dirigierte, die Ouvertüre zur „Diebischen Elster“ zu spielen, die dann stürmischen Beifall fand, zu dem Wagner selbst das Signal gab.

Es scheint, daß Wagners Verhältnis zur italienischen Musik sich seit jenem Besuch doch sehr geändert hatte, wovon besonders jener Brief an einen italienischen Freund Zeugnis ablegt:

„Es hat sich gezeigt, daß der Schoß deutscher Mütter die erhabensten Genies der Welt empfangen konnte; ob die Empfangsorgane des deutschen Volkes der edlen Geburten dieser auserwählten Mütter sich wert zu erzeigen vermögen, steht erst noch zu erwarten. Vielleicht bedarf es hier einer neuen Begattung des Genies der Völker. Uns Deutschen leuchtet hierfür keine schönere Liebeswahl entgegen als diejenige, welche den Genius Italiens mit dem Deutschlands vermählen würde.“

Und so fand er denn schließlich auch das gerechte schöne Wort über Rossini's Stellung in der Kunstgeschichte:

„Richtig würde Rossini nur beurteilt werden, wenn eine geistvolle Kulturgeschichte unseres bisher verlaufenen Jahrhunderts versucht würde, in welcher statt der üblichen Tendenz, der Kultur desselben den ausschließlichen Charakter eines allgemein blühenden Fortschritts beizulegen, endlich nur der wirkliche Verfall einer älteren zartsinnigen Kultur ins Auge gefaßt werden sollte; würde dieser Charakter unserer Zeit richtig gezeichnet werden, so wäre nicht minder richtig auch Rossini die ihm gebührende wahre Stellung in ihm anzuweisen. Und diese Stellung würde nicht gering zu schätzen sein; denn mit dem gleichen Werte, mit welchem Palestrina, Bach, Mozart ihrer Zeit angehörten, gehört Rossini der seinigen an; war die Zeit jener Meister eine hoffnungsvoll strebende und aus ihrer vollen Eigentümlichkeit neugestaltende, so müßte die Zeit Rossini's etwa nach den eigenen Aussprüchen des Meisters beurteilt werden, welche er gegen diejenigen tat, denen er Ernst und Wahrheit zutraute, sehr vermutlich aber dann zurückhielt, wenn er sich von den schlechten Witzreißern seiner Parasitenumgebung belauscht wußte. Dann, aber auch nur dann, würde Rossini in seinem wahren und ganz eigentümlichen Werte zu erkennen und beurteilen sein; was diesem Werte an voller Würde abginge, würde nämlich weder seiner Begabung noch seinem künstlerischen Gewissen, sondern lediglich seinem Publikum und seiner Umgebung in Rechnung zu bringen sein, welche gerade ihm es erschwerten, über seine Zeit sich zu erheben und dadurch an der Größe der wahrhaften Kunstheroen teilzunehmen . . .“

EINIGE BEMERKUNGEN ZUR ZWEITEN AUFLAGE VON BEETHOVENS SÄMTLICHEN BRIEFEN

VON DR. ALFRED EBERT-BERLIN

Nach langer Pause ist dem zweiten Bande der Neuauflage von Beethovens Sämtlichen Briefen[1]) jetzt der dritte gefolgt, der die Jahre 1816—1818 umfaßt. Die laufenden Briefnummern der neuen Auflage beweisen, daß die erste Auflage nicht vollständig war: statt 759 Briefen zählt die Sammlung nunmehr bis zum Ende des Jahres 1818 deren 800; 24 neu eingereihte enthält allein der dritte Band. (Der Herausgeber, Dr. Theodor von Frimmel, führt im Vorwort zwar nur 20 neue an, jedoch sind Brief 565, 640, 659 und 798 dort nicht genannt, während sie im Text als „neu eingereiht" vermerkt sind.) So sehr diese Bereicherung zu begrüßen ist, ist es andererseits bedauerlich, daß der Herausgeber, wie mir beim Durchblättern des Bandes auffällt, mehrere Briefe aufzunehmen oder zu verbessern unterlassen hat, die seit der ersten Auflage bekannt geworden, respektive nach den Originalen zum ersten Male korrekt gedruckt worden sind. Allein in der mir augenblicklich allein zugänglichen Zeitschrift „Die Musik" sind in den letzten Jahren drei Publikationen erschienen, die bei der Neuauflage nicht unberücksichtigt bleiben durften.

Vergebens sucht man z. B. das interessante, von Kalischer im 1. Heft des 9. Jahrganges (Oktober 1909) mitgeteilte Brieffragment: „Ich protestiere wider den Brief", das ganz sicher zur Zeit des Aufenthaltes Karls im Giannatasio'schen Institut (Februar 1816 bis Januar 1818) geschrieben wurde.

Nach den zuverlässigen Abschriften Faust Pachlers publizierte Dr. Schlossar im 13. Heft des 9. Jahrganges (April 1910) eine Reihe unbekannter Briefe an den Grafen Moriz Dietrichstein, den Geiger Clement und andere, die zum Teil in die bereits bearbeiteten Jahre fallen und als Nachträge wohl in den dritten Band gepaßt hätten, zum mindesten aber erwähnt werden mußten mit einem Hinweise auf einen Gesamt-Nachtrag im letzten Bande. Dadurch wäre für alle Zeiten die Orientierung erleichtert worden. Dasselbe gilt von den wichtigen Briefen an die Gräfin Erdödy, die der Schreiber dieser Zeilen im 14. Heft desselben Jahrganges nach den verloren geglaubten Originalen mitgeteilt hat. Beim Zusammenstellen des zweiten Bandes, der im Februar 1910 erschien, waren freilich noch immer die Briefe bis 1815 nur in der alten, fehlerhaften Abschrift Otto Jahns bekannt. Aber auch der ganz neue Zettel (No. 1) und der Brief No. 7, der vielleicht an Therese von Malfatti gerichtet ist, finden sich nirgends nachträglich eingefügt, und das herrliche Schreiben vom 13. Mai 1816

[1]) Verlag Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig. Red.

(No. 535 des dritten Bandes) zeigt noch die alten Kopierfehler; sogar die schon von Riemann in der Bearbeitung der Thayer'schen Biographie[1]) glücklich geänderte, unsinnige Stelle: „Es ist nicht anders mit dem Menschen, auch hier soll sich seine Kraft bewähren, d. h. auszuhalten, ohne zu wissen" statt: „auszuhalten, ohne zu murren" ist beibehalten worden!

Nicht die Freude an philologischen Spitzfindigkeiten hat diese Ausstellungen veranlaßt. Wenn aber schon einmal die in mancher Hinsicht unvollständige Sammlung der Briefe einer ergänzenden Bearbeitung unterzogen wird, so sollte doch möglichst sorgfältig auf alle Neuerscheinungen achtgegeben werden. Nur dann wird es gelingen, später eine wirklich einwandfreie kritische Gesamtausgabe zu erhalten: der Wunsch und das Ziel aller, die ihr Scherflein zur Biographie Beethovens beisteuern.

Im Anschluß daran sei bemerkt, daß am 8. Dezember 1911 bei Sotheby, Wilkinson und Hodge in London mehrere Briefe Beethovens aus dem Besitze Charles Neate's zur Versteigerung gekommen sind, die bisher nur nach der Abschrift von Moscheles bekannt waren. Nach dem Auktionskatalog handelt es sich um folgende Originale:

1. An die Philharmonische Gesellschaft, den 5. Februar 1816 (neue Ausgabe No. 513): deutsch, nicht englisch geschrieben.
2. An Charles Neate, den 15. Mai 1816 (No. 537): der französisch geschriebene Brief ist im Katalog mit vielen, meist orthographischen Abweichungen vom bekannten Text wiedergegeben.
3. An Charles Neate, den 18. Mai 1816 (No. 538): englisch geschrieben, von Beethoven nur unterzeichnet.
4. An Charles Neate, den 18. Dezember 1816 (No. 579): englisch, von der Hand John Härings, von Beethoven nur unterschrieben.
5. An Charles Neate, den 25. Februar 1823 (alte Ausgabe No. 876): deutsch.
6. An Charles Neate, den 15. Januar 1825 (No. 1052): französisch, mit beiliegenden Korrekturen zur Neunten Symphonie, datiert 20. Januar 1825.
7. An Charles Neate, den 19. März 1825 (No. 1058): französisch.
8. An Charles Neate, den 25. Mai 1825 (No. 1079): französisch, datiert 25. März!

Der Brief No. 3, der von Herrn Martin Breslauer-Berlin angekauft ist und noch im Frühjahr zusammen mit anderen Beethoven-Autographen wiederum zur Versteigerung gelangt, sei hier genau nach dem Original wiedergegeben. Da der Brief kalligraphisch geschrieben ist, aber viele Schreibfehler enthält, so liegt die Vermutung nahe, daß er nach einem Konzept abgeschrieben ist. Eine fremde Hand (Moscheles?) hat später viele Korrekturen vorgenommen; sie werden in den Fußnoten aufgeführt:

[1]) Thayer III, 355.

My dear Neate!

By a lettre. [sic!] of Mr. Ries I am acquainted with your happy arrival at London. I am very well pleased with it, but still better I schould[1]) be pleased, if I had learned it by yourself.

Concerning our business I know well enough, that for the performance of the greater works, as: the Symphony, the Cantate, the Chorus, and the Opera you want the help of the philharmonic[2]) Society, and I hope your endeavour to my advantage will be successful.

Mr. Ries grave [sic!] me notice of your intention to give a concert to my benefit. For this triumph of my art at London I would be indebted to you alone; but an influence still wholesomer on my almort [sic!] indigent life woud[3]) have the profit proceeding from this enterprise. You know, that in some regard I am nou [sic!] father to the lovely lad, you saw with me(;) hardly I con [sic!] live alone three months upon my annual salary of f. 3400 — in paper, and nou [sic!] the additional burden of maintaining a poor orphan — you conceive how welcom lawful means to inprove my circumstances murt [sic!] be to me. As for the Quatuor in F moll[4]) you may sell it without delay to a printre[5]) and signify me the day of its publication, as I am intentioned to sit it abroad here at he [sic!] very day[6]). The same you be pleased to do with the two Sonates for Violoncello[7]); yet with these lart [sic!] it needs no harte. [sic!]

I leave entirely to your judgement to appoint me reward for bath[8]) the works, to wit: the Quatuor and the Sonates. The more the better.

Be sokind to write me immediately for two reasons: 1try that I may not be obliged to schrink[9]) up my schulders[10]) when they ask me, if I got letters from you, and 2dly that I may know you do, and if I am in favour with you. Answer me in englisch[11]), if you have to give me happy news, |: for example those of giving a concert to my benefit :|; in french if they are bad ones.

Perhaps you find some lover of musick[12]), to whom the Trio, and the Sonate[13]) with the violin, Mr. Ries had sold to Mr. Birchall or the Symphony arranged for the harpsichord might be dedicated, and from whom there might be expected a present.

In expectation of your speedy answer, my dear friend and country man I am wholly

yours

Ludwig van Beethoven.[14])

Vienna the 18 May 1816.

Je vous prie de remettre l'incluse a Monsieur Ferdinande Ries chês [sic!] Mr. B. A. Goldschmidt.[15])

Der Text des Briefes füllt etwa 2 1/2 Seiten des Quartbogens. Auf der vierten steht die Adresse, von der Hand des Schreibers:

---

1) should. — 2) Philarmonic. — 3) hinter „woud" [would] mit Bleistift über die Zeile geschrieben: be to. — 4) minor. — 5) publisher. — 6) der ganze Satz ausgestrichen, dafür: „as I am should wish it to appear here on the very day". — 7) Eingefügt hinter Sonates: „op. 102.", hinter for: „Pianoforte and"; hinter Violoncello ist durch ein Sternchen auf eine Fußnote hingewiesen, die lautet: „These were dedicated by the author to Mr. Neate." — 8) both. — 9) shrink. — 10) shoulders. — 11) Das „e" in „E" verbessert, dagegen das „c" in „sch" übersehen. — 12) music. — 13) Sonata. — 14) Die Unterschrift in deutschen Lettern. — 15) Der Nachsatz weder von Beethoven, noch vom Schreiber, sondern von einer dritten Person geschrieben.

Vienna

(Poststempel: Foreign Ju 4. 1816)

Mr. Neate
chez Mr. Stodart
No. 1 Golden Square
London.

Darüber hat die Person, die die Korrekturen im Briefe vorgenommen hat, bemerkt:

„No. 3. 18t. May 1816 wegen Quartett in F moll."

Das rote Oblatensiegel undeutlich, vielleicht das Beethovens. Es wäre erfreulich, die Käufer der anderen Briefe ausfindig zu machen und sie zu veranlassen, ihre Originale zum Abdruck für die Briefsammlung zu überlassen.

REVUE DER REVUEEN

Aus deutschen Musikzeitschriften

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Leipzig), 78. Jahrgang, No. 29 bis 51/52 (20. Juli bis 21. Dezember 1911). — No. 29. „Die religiöse Vokalmusik in Polen.“ Von Emil Krause. Geschichtliche Skizze des Aufblühens der polnischen Kirchenmusik und ihrer wichtigsten Vertreter. — „Erinnerungen an Felix Mottl.“ — No. 30. „Hans Leo Hasslers Concensus sacri.“ Besprechung der Denkmäler Deutscher Tonkunst, Bd. 34/35 von Richard Münnich. — No. 31/32. „Bayreuther Bühnenfestspiele.“ Von Walter Leo. — „Auseinandersetzung mit Wagner.“ Von Thomas Mann. „... Wagner ist 19. Jahrhundert durch und durch, ja, er ist der repräsentative deutsche Künstler dieser Epoche, die vielleicht als groß und gewiß als unglückselig im Gedächtnis der Menschheit fortleben wird. Denke ich aber an das Meisterwerk des 20. Jahrhunderts, so schwebt mir etwas vor, was sich von dem Wagnerschen sehr wesentlich und, wie ich glaube, vorteilhaft unterscheidet, — irgend etwas ausnehmend Logisches, Formvolles und Klares, etwas zugleich Strenges und Heiteres, von nicht geringerer Willensspannung als jenes, aber von kühlerer, vornehmerer und selbst gesünderer Geistigkeit, etwas, das seine Größe nicht im Barock-Kolossalischen und seine Schönheit nicht im Rausche sucht, — eine neue Klassizität, dünkt mich, muß kommen ...“ No. 33/34. „Rückblicke und Abrechnungen.“ Anregungen für die deutsche Opernbühne. Von H. Goering. Über das ersichtliche Zurückstehen der einheimischen musikalischen Bühnenwerke hinter der ausländischen Einfuhr. — „Die alte und die neue Spieloper.“ Von Adolf Prümers. Empfiehlt die Pflege der modernen Spieloper (Humperdinck, d'Albert, Blech, Wolf-Ferrari), „da sie der wuchernden Operette Einhalt gebietet und den Geschmack des noch in alten Vorstellungen lebenden großen Publikums zweifellos zu läutern versteht.“ — No. 35/36. „Giulietta Guicciardi — die ‚Unsterbliche Geliebte‘ Beethovens?“ Von Max Unger. Verfasser, der als das Jahr der Niederschrift des berühmten Briefes das Jahr 1812 annimmt, meint u. a.: „Aller Wahrscheinlichkeit nach ist es eine Dame, von deren Beziehungen zu Beethoven uns überhaupt noch nichts bekannt geworden ist. Wie die Dinge liegen, ist mangels genügender Unterlagen die Feststellung der Unsterblichen Geliebten gegenwärtig noch unmöglich.“ — No. 37/38. „Beethovens neuer Liebesbrief — eine Fälschung?“ Von Max Unger. Verfasser steht der von Paul Bekker in der Frankfurter Zeitung veröffentlichten Mitteilung, es handle sich bei dem in der „Musik“ publizierten neuen Liebesbrief Beethovens höchstwahrscheinlich um eine Fälschung, sehr skeptisch gegenüber. „... Nach all dem behaupte ich: Es ist durchaus nicht sonderbar, daß sich die beiden Briefe äußerlich unterscheiden; im Gegenteil: Es gäbe sehr zu bedenken und wäre eher der Fall einer Fälschung anzunehmen, wenn sich die Schreibweise beider Briefe decken würde. Einer Mystifikation stattzugeben, ist in diesem Falle aber gerade aus dem Grunde noch schwerer denkbar, da die Nachahmung der Beethovenschen Handschrift für eine so hochgemute Stimmung — was jeder einsichtsvolle Urteiler bestätigen muß — nur noch schwieriger als gewöhnlich geworden wäre ...“ — „Emmy Destinn.“ Von Hans Lebede. Verfasser gibt der Hoffnung Ausdruck, die Künstlerin möge wieder für ein dauerndes Wirken in Berlin gewonnen werden. — No. 40. „Ambroise Thomas und Otto Nicolai.“ Von Georg Richard Kruse. Über die persönlichen Beziehungen der beiden Musiker. — „Deklamationsfehler im Chorgesang.“ Von Edwin Janet-

schek. „. . . kaum ein Meister der Komposition ist zu nennen, der fehlerfrei im Vokalsatze deklamiert . . .“ — „Der Aerophor (Ton-Binde)-Apparat.“ Von Georg Kaiser. — No. 41. „Ferdinand Hiller.“ Von Ernst Wolff. Derselbe Artikel wie in No. 43 der Allgemeinen Musik-Zeitung (angezeigt in der Revue von XI, 11). — „Hiller-Gedenkblatt.“ Von Carl Reinecke. Abdruck aus einem Reineckeschen Buch. — No. 42. Liszt-Heft. Bereits besprochen in der Revue von XI, 5. — No. 43. „Aus Liszts Frühzeit.“ Von Max Unger. Notizen aus zeitgenössischen Tages- und Fachblättern. — No. 46. „Mozarts Schädel.“ Von Wolfgang Goetz. „Mozarts Schädel steht jetzt [im Mozarteum in Salzburg] unter einer Art Käseglocke, die zum Überfluß mit verstaubten Blumen umkränzt ist, in einem Glaskasten. Ein roter Zettel klebt auf der rechten Seite der Schädeldecke, beschrieben mit einem Echtheits-Attest. So ist er ausgestellt allen Gaffern der fifth avenue, Berlin W.'s und Buxtehudes, wie der Dickkopf des bayrischen Hiesl in der Verbrecherkammer des Panoptikums. Mein Empfinden bei diesem kläglichen Anblick vermag ich nicht zu beschreiben. Scham, Schmerz und Entrüstung wechselten . . . .“ Verfasser fordert, „daß Mozarts Schädel beigesetzt werde, wie sich's gebührt“, und zwar in Wien. — No. 47. „Reform der Violintechnik.“ Von Merrick B. Hildebrandt (Schluß in No. 48). Neuer Hinweis auf die Bedeutung der Bestrebungen, auch die Technik des Violinspiels auf Naturgesetze zurückzuführen. — „Ein Buch über Richard Strauß.“ Von Max Steinitzer. Selbstanzeige seiner im Verlag von Schuster & Loeffler erschienenen Biographie. — No. 49. „Über Fehler der musikalischen Deklamation und ihre Ursachen.“ Von Rudolf Cahn-Speyer. Verfasser weist nach, daß „der einzige Fehler, der gemacht werden kann, falsche Betonung ist, durch welche allein auch rhythmische Fehler entstehen können; diese ist aber nicht abhängig vom Taktstrich und von der Tonhöhe, sondern lediglich von der Phrasierung, die in ihrer Bedeutung für alle Gebiete des musikalischen Ausdrucks noch viel zu wenig allgemein erkannt ist“. — No. 50. „Streiflichter auf das Musikleben in England während des 17. Jahrhunderts.“ Von Fritz Erckmann (Schluß in No. 51/52). Untersuchungen über die Stellung von Musik und Theater unter und nach der Herrschaft der Puritaner. „. . . Was die Puritaner für die Hebung der Musik taten, geschah unbewußt. Indem sie den liturgischen Gottesdienst aus Kirche, Kapelle und Kathedrale verbannten, ebneten sie der weltlichen Musik die Wege. Es klingt paradox, ist aber Tatsache, daß das puritanische Vorgehen die Ursache war, die Aufmerksamkeit der Musikfreunde und Komponisten auf Formen zu wenden, die seither vernachlässigt wurden.“ — No. 51/52. „Caroline von Weber.“ Ein Gedenkblatt zu Webers 125. Geburtstag, mit einem bisher unveröffentlichten Briefe von Webers Frau. Von Georg Kaiser. „An Caroline von Weber hat die Kunstwelt eines der seltenen Beispiele, wie eine temperamentvolle, lebenslustige Künstlerin der Bühne durch die Liebe zu einem schöpferisch genialen Mann umgewandelt und heraufgebildet wird zu einer hochfliegende künstlerische Pläne vollauf verstehenden, in der Persönlichkeit des Mannes schließlich ganz aufgehenden Frau.“ — „Die Reklame-Stars in der alten guten Zeit.“ Von Adolph Kohut. Plauderei über frühere Meister der Reklame, wie Michael Josef Gusikow, Miska Hauser, Ole Bull, Leopold de Meyer, E. G. B. Pfundt (Virtuose auf der Pauke) u. a.

NEUE MUSIKZEITUNG (Stuttgart), 33. Jahrgang, Heft 5 bis 9 (1. Dezember 1911 bis 1. Februar 1912). — Heft 5. „Die erste Strauß-Biographie.“ Ausführliche, sehr lobende Besprechung des Steinitzerschen Buches von Oswald Kühn. — „Musikalische Ornamentik.“ Von Edward Dannreuther; autorisierte Übersetzung aus dem Englischen von A. W. Sturm. Fortsetzung: Beethoven. — „Aus meiner

Künstlerlaufbahn.“ Von Edmund Singer. Dritte Abteilung: Aus Tagebüchern meiner Stuttgarter Zeit. — Heft 6. „Die Psychologie der musikalischen Übung.“ Von Semi Meyer. IV: Musikalische Begabung. „. . . Es gibt . . . keine einheitliche musikalische Begabung, sondern nur Mischungen der zahlreichen in Betracht kommenden Eigenschaften als Bestandteile einer unteilbaren Persönlichkeit, die sich als Ganzes in der Kunstausübung und erst recht natürlich im Schaffen äußern soll, um etwas Befriedigendes hervorzubringen.“ — „Webers Euryanthe.“ Von Hermann Stephani. Verfasser stellt zum Schluß die Frage: „Wäre es die Oper, auf deren Errungenschaften Richard Wagner sein Lebenswerk aufgebaut hat, nicht wert, in der Liebe des deutschen Volkes wenigstens den Platz einzunehmen, den heute noch der 25 Jahre später entstandene ‚Prophet‘, die 40 Jahre spätere ‚Afrikanerin‘ im Spielplan behauptet, von anderen Werken ganz zu geschweigen?“ — „Aus Webers Sturm- und Drangperiode.“ Von Julius Blaschke. I: Weber in Breslau; II: Weber in Karlsruhe (Oberschlesien). — „Heinrich Marschners Chöre.“ Von Leopold Hirschberg. „Mögen des Meisters spätere Opern der Vergessenheit anheimfallen — träfe die Chöre ein gleiches Schicksal, so wäre dies ein unersetzlicher Verlust.“ Verfasser bespricht in seiner „zum ersten Male auf absoluter Vollständigkeit des einschlägigen Materials“ sich aufbauenden, durch Notenbeispiele erläuterten Arbeit sämtliche Chöre Marschners, 147 an der Zahl (Fortsetzung in Heft 9). — „Unsere Künstler: Frau Charles Cahier.“ Von L. Andro. „Mit Margarete Matzenauer und Ottilie Metzger — Ernestine Schumann-Heink steht ja sozusagen hors concours — ringt sie um den Ruhm der ersten Altistin.“ — Heft 7. „Paul Bekker und sein ‚Beethoven‘.“ Von Paul Marsop. „. . . In Paul Bekkers ‚Beethoven‘ stehen Abschnitte wie die von der ‚Poetischen Idee‘, von den Symphonieen, von den dramatischen und den Konzert-Ouvertüren, die mit ihrer prachtvoll auflichtenden Dialektik keiner von uns allen, die wir heute zur Zufriedenheit oder mit bedingter Zustimmung der heiligen Cäcilia die Feder führen, auch nur annähernd so hätte anlegen und steigern können, wie es ihm gelang. Da ist alles in bestem historischen Verstande erfaßt, vom nachfühlenden Musiker wie vom ruhig abwägenden Philosophen restlos durchdrungen, klar, knapp und doch in feinster Abrundung des Ausdrucks gegeben . . .“ — „Das ‚Album d'un voyageur‘ und ‚La première année de pèlerinage‘ von Franz Liszt.“ Eine vergleichende Studie von August Stradal (Fortsetzung in Heft 9). — „Allerlei Bach-Fragen.“ Gedanken zum kleinen Bach-Fest in Eisenach von Otto Urbach. Verfasser spricht in seinem Referat auch über die Cembalo- und Continuofrage, über Kirchenchoreinrichtungen u. a. — „Aus meinem Künstlerleben.“ Von Edmund Singer. Dritte Abteilung. Stuttgarter Musiker und Sänger aus früherer Zeit. — Heft 8. „Erläuterungen zu Klavierabenden.“ Von Carl Fuchs. — „Führer durch die Violoncell-Literatur.“ Von Hermann Cramer (Fortsetzung). — „Franz Liszt als Männerchorkomponist.“ Von August Richard. Verfasser erklärt es für unverständlich und unentschuldbar, „daß unsere heutigen Dirigenten der Männergesangvereine fast ausnahmslos dem künstlerischen Schaffen Liszts nicht mehr Verständnis und Pflege, nicht mehr Aufmerksamkeit und Liebe entgegenbringen. Denn trotz aller Bedenken, die gegen Liszts Männerchöre erhoben werden können, sind sie gleichwohl in hohem Maße wert, ihrem ungerechten, unverdienten Schicksal entrissen und unseren Programmen wiedergewonnen zu werden.“ — „Moderne Geiger.“ Biographisch-kritische Skizzen von Eugen Honold. I: Arrigo Serato. — „Ein Meister der Harfe. Wilhelm Posse und seine Beziehungen zu Franz Liszt.“ Von Erich Eckertz. — „Zur Frage der Textvarianten in Richard Wagners Bühnendichtungen.“ Von Paul Marsop. — „Atmungskunst im Dienste der Wissenschaft

und Kunst." Von Tony Canstatt. Über die Forschungen und Bestrebungen der Holländerin Jeanne van Oldenbarnefeldt. — „Trommel und Pfeife." Von Adolf Keßler. Musikgeschichtliche Skizze. — Heft 9. „Die Psychologie der musikalischen Übung." Von Semi Meyer. V: Die Technik. „. . . Seine Technik vervollkommnet man nicht durch endloses Wiederholen desselben Materials und am wenigsten durch Auswendigspielen. Man kann in ein Werk dabei immer tiefer eindringen, aber es besteht auch die Gefahr, die den Vorteil wieder aufhebt, daß schließlich nur die Finger arbeiten, das Spiel rein mechanisch abläuft und ein Nutzen überhaupt nicht mehr dabei herausspringt." — „Franz Liszt als Schriftsteller." Von Max Denk. „. . . Wer vor allem die überaus liebenswerte Persönlichkeit Liszts kennen lernen will, für den ist es unerläßlich, sich seiner literarischen Werke als Supplements zu dem aus den Kompositionen gewonnenen Eindrucke zu bedienen." Verfasser empfiehlt, zu diesem Zwecke eine geschickte Auswahl aus der Gesamtausgabe zu treffen. — „Friedrich der Große und die Musik." Von August Richard. Derselbe Artikel wie in No. 4 und 5 der „Signale". — „Friderizianischer Humor." Anekdoten, gesammelt von Axel Delmar. — „Edmund Singer †." „Eine große Zahl von berühmten und namhaften Geigern trauert heute um ihren Lehrer und Meister. Doch weit darüber hinaus die musikalische Welt um den Künstler, der neben Joseph Joachim zu den Bedeutendsten seiner Zeit gehört hatte, einer großen klassischen Zeit des Geigenspiels." — „Edmund Singer als Geigenkomponist." Von Alfred Schüz.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Berlin), 70. Jahrgang, No. 1 bis 7 (3. Januar bis 14. Februar 1912). — „Das Musikjahr 1911." Eine Silvesterbetrachtung von August Spanuth. „Abgesehen von den Strauß-trunkenen Leuten, die im ‚Rosenkavalier' einen neuen ‚Figaro', neue ‚Meistersinger' oder in anderer Weise ein epochemachendes Werk sehen, wird sich die Welt wohl darüber einig sein, daß das Jahr 1911 musikalisch nichts unerhört Neues und Großes hervorgebracht hat." — No. 2. „Ein Beitrag zur Cembalofrage." Von Friedrich Spiro. „. . . die Ewigkeitswerte des Wohltemperierten Klaviers, der großen Tokkaten und Fugen in jene vom 19. Jahrhundert glücklich gesprengte Enge [der alten Instrumente] zurückzwängen zu wollen, bleibe denen überlassen, die eben in Bach nichts weiter sehen als — einen Rokokokomponisten." — No. 3. „Dr. Muck und die Berliner Hofoper." Von August Spanuth. Nach scharfen Ausführungen über die Zustände am Berliner Königlichen Opernhaus („. . . ist Graf Hülsen-Haeseler eine anerkannte Autorität in musikalischen und insbesondere in gesanglichen Dingen?") sagt Verfasser: „Dr. Muck geht, und zwar geht er an einen Platz, wo er — entgegen dem immer noch nicht ausgerotteten deutschen Vorurteil — keinerlei Konzessionen auf Kosten der Kunst zu machen braucht. Wenn es auf dieser Erde einen idealen Posten für einen Orchesterleiter gibt, so hat Muck ihn erwischt . . ." — No. 4. „Friedrich der Große und die Musik." Ein Gedenkblatt zu seinem 200. Geburtstag von August Richard (Schluß in No. 5). „Die Musik durchzog und durchglühte des großen Königs Sinn und Wesen; einem guten Genius vergleichbar, verklärte sie sein Leben, und stets blieb er ihr auch in treuer Anhänglichkeit dankbar zugetan. Jahrzehntelang erhob die Musik mit der Philosophie und Poesie in schönem schwesterlichen Bund das stille Schloß Sanssouci zu einer der hervorragendsten und würdigsten Pflegestätten edelster Geisteskultur." — No. 6. „Die ‚Solistenkapelle'." Von Leopold Schmidl. Über die kleinen, zum Teil vorzüglichen Künstlerkapellen in Cafés, Weinrestaurants und Hotelfoyers. — No. 7. „Die verschenkte Frau." Bericht über die Wiener Uraufführung der d'Albert'schen Oper von Ferdinand Scherber.

Willy Renz

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

153. **Hugo Wolfs musikalische Kritiken.** Im Auftrage des Wiener Akademischen Wagner-Vereins herausgegeben von Richard Batka und Heinrich Werner. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1911. (Mk. 7.50.)

Der Wiener Akademische Wagner-Verein, der Rechtsnachfolger des Hugo Wolf-Vereins, hat, gewissermaßen als Ergänzung zu den vor einiger Zeit erschienenen Briefen Hugo Wolfs, nunmehr eine Sammlung von Hugo Wolfs musikalischen Kritiken erscheinen lassen. Der hauptsächliche Wert dieser Kritiken liegt weniger in ihrer musikhistorischen Bedeutung — welche die Vorrede hervorhebt — als in der überaus lebensvollen Art, in der sie uns über Hugo Wolfs Ansichten in bezug auf die verschiedensten musikalischen Fragen und Persönlichkeiten Aufschluß geben. Die Kritiken sind im wahrsten Sinne des Wortes subjektiv; Hugo Wolf macht allerdings auch nicht den geringsten Versuch, sie als etwas anderes als die Kundgebung seines ganz persönlichen Standpunktes erscheinen zu lassen. Die temperamentvolle, ja nicht selten über die Grenzen dessen, was als parlamentarisch zulässige Ausdrucksweise gilt, hinausgehende Art seiner Äußerungen, die selbst vor der Verbalinjurie nicht zurückscheut, ist aber auch ein Zeugnis für den heiligen Ernst und Eifer, mit dem Wolf, unbekümmert um persönliche Vorteile oder Nachteile, das verfocht, was ihm als das Richtige, Echte und Wahre in der Kunst erschien, und alles bekämpfte, was Stumpfsinn, wirkliche oder vermeintliche Unfähigkeit, Strebertum und Unehrlichkeit an der Kunst sündigte. Namentlich sind in diesem Sinne seine Philippiken gegen die Abonnenten der Wiener Philharmonischen Konzerte bemerkenswert. Hugo Wolfs Idole sind Richard Wagner, Franz Liszt und Hector Berlioz. Von dem extrem einseitigen Standpunkt aus, den Wolf in der Verehrung dieser Meister einnimmt, muß man seine absolut ablehnende Haltung in bezug auf Brahms zu verstehen suchen, wenn auch Wolfs verachtungsvolle Bitterkeit gegen Brahms, deren Ausdruck oft an Haß grenzt, in ihrer Schärfe merkwürdig bleibt. Nicht nur Hanslick und Hans Richter werden als Vorkämpfer von Brahms gegeißelt, sondern selbst Hans v. Bülow, dem Wolf sich mit Rücksicht auf Wagner und aus anderen Gründen hätte geistesverwandt fühlen müssen, wird infolge seines Eintretens für Brahms mit allen Waffen der Ironie und Satire angegriffen.

Der Diktion merkt man es an, daß die Kritiken flüchtig und nur für den Augenblick geschrieben sind. Die Form ist sehr nachlässig, und nicht selten stößt man auf Anakoluthieen. Oft läßt sich auch Wolf durch seinen Geist und Witz dazu verleiten, mit Gewalt geistreich sein zu wollen, wenn ihm der Geist nicht freiwillig zufließt, und dann wird er gesucht. Man muß allerdings bedenken, daß die Zeit seiner kritischen Tätigkeit in sein 25. bis 27. Jahr fällt.

Die Herausgeber, von denen übrigens nur Werner das Vorwort unterschrieben hat, haben sich ihre Aufgabe sehr leicht gemacht. Sie haben sich mit allgemeinen Äußerungen über Wolfs Kritiken und einigen wenigen knappen Anmerkungen über Personen, die in den Kritiken erwähnt werden, sowie mit der Weglassung einiger weniger Stellen begnügt, die nach ihrer Ansicht allzu persönliche Angriffe ohne bleibende Bedeutung enthalten. Da Decseys große Wolf-Biographie doch nicht in aller Händen ist, wäre eine Mitteilung darüber, wieso Wolf in die Lage kam, Kritiker zu werden, erwünscht gewesen; ferner eine Charakterisierung seines Einflusses auf die öffentliche Meinung im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Kritikern, endlich reichlichere Bemerkungen über in den Kritiken erwähnte weniger bekannte Persönlichkeiten, und Erklärungen mancher Anspielungen. Wertvoll wäre es ferner gewesen, wenn die Herausgeber den subjektiven Standpunkt Wolfs bei besonders krassen Äußerungen dadurch charakterisiert hätten, daß sie entgegengesetzt lautende Urteile namhafter kritischer Zeitgenossen Wolfs beigefügt hätten. Dadurch wäre ein plastischeres Hervortreten von Wolfs Kritikerindividualität auf dem Hintergrunde der zu seiner Zeit geltenden Anschauungen erzielt worden.

Dr. Rudolf Cahn-Speyer

154. **Hugo Leichtentritt:** Musikalische Formenlehre (Handbücher der Musiklehre, herausgegeben von Xaver Scharwenka, Bd. VIII.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1911. (geh. Mk. 6.—.)

„Glückliche Jugend von heute!", ruft man als Musiker immer wieder aus. Da hat der angehende Musikhistoriker, der Kompositionsschüler, wie der interessierte Laie wieder einen wahren Schatz in diesem Buch erhalten, das ihm, mit unzähligen Notenbeispielen, ein sicherer, stets lebhaft, anschaulich und interessant geschriebener Führer in den ästhetischen, konstruktiven und historischen Fragen des weiten Gebietes der musikalischen Formen ist. Bei dem enormen Reichtum dieses Gebietes — vom einfachen Motiv bis zu den größten Instrumental- und Vokalformen — bedeutet es viel eher einen Zufall, als etwa eine Beeinträchtigung des Lobes außerordentlicher Klarheit und Übersichtlichkeit, wenn ich gerade jene Formen, auf die ich, als zu ersten Übungen in der freien Komposition geeignet, am meisten halte, hier etwas versteckt oder nicht ganz vollständig behandelt finde. Es ist zunächst jene Suitenform: Allemande, Courante, Sarabande, Gigue, mit gleichem, nur rhythmisch verändertem Thema in diesen vier Sätzen, wofür sich in Pauers „Alten Meistern" gute und in Händels Klaviersuiten einige unübertrefflich feine und geistreiche Beispiele finden. Eingeleitet wird diese Satzfolge durch ein Preludio, das lediglich aus gebrochenen Akkorden mit diatonischen oder chromatischen Zwischennoten besteht, und unterbrochen durch eine Aria mit einigen Doubles, die das Viertelthema in je ein Viertel mit zwei Achteln, Achtel, Achteltriolen, Sechzehntel zerlegen (während Leichtentritt bei der Variationenform nur überhaupt „kleinere Notenwerte" anführt und die obige Themengleichheit nicht bei der Suite, sondern bei der Sonate, S. 173, und nicht für jene Tanzformen erwähnt). Zweitens ist es jene, ehedem oft wahllos als Preludio, Sonata, Sinfonia bezeichnete einsätzige Form, die mit möglichster Ver-

meidung von Füllnoten, durchaus motivisch und kontrapunktisch, in der Satzform aber durchaus frei gearbeitet wurde; am strengsten wird sie noch mit der Bezeichnung Ricercar umschrieben; bei Frescobaldi und anderen tritt sie als Teilstück der einsätzigen „Canzone" auf. Dieser „gearbeitete" Satz, wie man sich früher ausdrückte, ist durch die Bevorzugung von Imitation, einfachem und doppeltem Kontrapunkt verschiedener Gattungen, Vergrößerung, Verkleinerung, Engführung seines einzigen oder beider Hauptthemen eine treffliche Vorschule für die Fuge, da er alle ihre Formen ohne Zwang und bestimmte Reihenfolge enthält; auch bewegt er sich nur im kleinen Umkreis nächstverwandter Tonarten. Ferner könnte noch die heute fast ohne Nachahmung dastehende unendlich anziehende Form der seriösen und langsamen kurzen Polonaise, wie Friedemann Bach sie pflegt, erwähnt sein. Ebenso die Novellette. Die Instrumentaleinleitung des „Rheingold" gleich der klassischen des „Lohengrin" als Beispiel für die Form des Vorspiels anzuführen, finde ich gewagt. Über die Form des Oratoriums dürften wenigstens einige Zeilen nicht fehlen, wenn auch nur um auf die größere äußere Ruhe und Breite gegenüber der Oper aufmerksam zu machen, auf deren Form ohne Einschränkung dabei verwiesen wird. — Mit dem Lobe von Einzelheiten will ich nicht erst anfangen; denn ich fände kein Ende. Unschätzbar ist das Buch auch als Leitfaden für Vortragskurse (natürlich am Klavier) an Musikschulen, zur Einführung in die höhere Musiklehre. Ausgezeichnet sind u. a. Versuche zur schematischen achttaktigen Konstruktion aus Motiven klassischer Meister, um ihren Abstand von der tatsächlichen Verarbeitung durch das Genie, und eben dadurch das Wesen der genialen Melodiebildung ins Licht zu setzen (S. 12, 28).

Dr. Max Steinitzer

155. **Walter and Thomas Lewis:** Modern Organ Building. Being a Practical Explanation and Description of the whole Art of Organ Construction, with especial regard to Pneumatic Action. Including Chapters on Tuning, Voicing etc. With 76 Illustrations. Verlag: William Reeves, London (7 sh 6 d).

Die Verfasser des vorliegenden Buches sind selbst Orgelbauer, also Männer der Praxis, und dementsprechend unterscheidet sich ihre Darstellungsweise vielfach von derjenigen bloßer Theoretiker, und zwar wie von vornherein festgestellt zu werden verdient, sehr zum Vorteil der Sache selbst. Es wird wenig Bücher über den Orgelbau von ähnlichem Umfange geben, die überall so sicher den Kern der Sache treffen, überall mit so wenig Worten den Leser vollständig in den Gegenstand einzuführen wissen. In übersichtlicher Einteilung orientiert das Buch in sieben Kapiteln auf 159 Seiten über die sämtlichen wesentlichen Einzelheiten der Orgel des 20. Jahrhunderts, auch über Material, Stimmung und Intonation der Pfeifen. Es fehlt dabei nicht an akustischen Begründungen im Anschluß an Helmholtz und Tyndall. Besonders ausführlich ist die Pneumatik behandelt, speziell die in England eingeführten Systeme der Schleiflade mit pneumatischer Hilfsmaschine und die Rooseveltsche Bälgchenlade. Nicht weniger als 76 vorzügliche Zeichnungen und Diagramme in genügend großem Maßstab dienen wesentlich zur Veranschaulichung. Der besondere Wert des Buches ist darin zu erblicken, daß es nicht bloß wieder ein neues Buch über Orgelbau ist, das längst und oft Gesagtes wiederholt, sondern daß es in seiner auf die lebendige Praxis gegründeten Art wirklich Wissenswertes bringt, was man in anderen Schriften vergeblich suchen wird. Die Verfasser vertreten den Standpunkt gesunden Fortschrittes und der höchstmöglichen Vervollkommnung des bewährten Guten, verhalten sich aber ablehnend gegen das Experimentieren ins Ungewisse hinein. Neben der technischen Vervollkommnung der Orgel legen sie besonderen Wert auf größte klangliche Schönheit und geben ihre Erfahrungen auf diesem Gebiete kund. Das Studium des inhaltsreichen und interessanten Buches kann allen mit der Orgel in Berührung kommenden Musikern, in erster Linie natürlich Organisten, soweit ihre Wißbegierde über das Reinmusikalische hinausgeht, aufs wärmste empfohlen werden. Einige Kenntnis der englischen Sprache genügt vollständig, um sich darin zurecht zu finden.

Dr. Ernst Schnorr von Carolsfeld

156. **Georg Wirz:** Neue Wege und Ziele für die Weiterentwicklung der Sing- und Sprechstimme. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1911 (Mk. 2.50).

Die „auf Grund wissenschaftlicher Versuche mit Lauten" aufgebaute Schrift verdient nicht nur bei Lehrenden, sondern auch bei noch Lernenden die größte Beachtung. Die Wege, die der Verfasser den Leser führt, sind die einzig richtigen: unter vollständig passivem Verhalten gegenüber den automatischen Funktionen des Stimmapparates, alle bewußte Arbeit der Mundhöhle aufzubürden und durch eine energische, peinlich genaue Artikulation, gekrönt durch vollständige Ausnützung der nasalen Resonanz, die allein den sonoren Klang der Stimme — und dadurch die Fähigkeit stundenlang ohne Ermüdung zu singen — ermöglicht, das Ziel, den in allen Lagen und allen Stärkegraden voll und weich klingenden, jeder gewollten Färbung fähigen „Ton" zu erreichen. Es mag im ersten Augenblick befremden, daß der Verfasser ein so großes Gewicht auf die energische Kontraktion der Zunge beim Artikulieren legt, aber vielleicht hebt er die große Wichtigkeit dieses Lautbildungsorganes nur darum so stark hervor, weil gerade die Zunge von vielen Sängern und Lehrern als ein ständiges Hindernis zur Bildung des schönen Tones empfunden wird. Die Hinweise auf die Entwickelung und Ausbildung der nasalen Resonanz und — ein selten richtig behandeltes Thema — die Führung der Ausatmungsluft, sind ganz ausgezeichnet und verdienen von allen, die sich mit Gesangskunst beschäftigen, beherzigt zu werden. Ich möchte nur dem Herrn Verfasser nahelegen, bei einer Neuauflage, die hoffentlich nicht lange auf sich warten lassen wird, den Stoff etwas übersichtlicher zu gruppieren. In seiner jetzigen fortlaufenden Form fällt es auch dem aufmerksamen Leser schwer, sich zurechtzufinden und einen klaren Überblick über den sonst so vortrefflichen Inhalt zu gewinnen.

Hjalmar Arlberg

157. **Richard Wagner:** „Der Ring des

Nibelungen." Mit 64 farbigen Bildern von Arthur Rackham. Zweiter Band: „Siegfried" und „Götterdämmerung". (In Halbpergament Mk. 24.—, in Ganzleder Mk. 32.—, Luxusausgabe Mk. 60.—.) Verlag der Literarischen Anstalt Rütten & Loening, Frankfurt a. M.

Nun ist Wagners gewaltigste Bühnendichtung in einer sehr schönen Ausgabe vollständig. Das Format ist gut gewählt, der Druck in Tiemanns edler Schrift ohne Tadel, das leichte Papier mit seiner feinen Struktur vorbildlich und die schmucklos vornehme Gewandung eine Wohltat. Rackham's Bilder aber halten nicht ganz das, was der erste Band versprach. Natürlich gibt es auch diesmal einige prachtvolle Blätter, aus denen ein kultivierter Geschmack, eine seltene Phantastik und manch zauberhafter Einfall überzeugend sprechen. Aber die deutsche Frau ist nicht des Engländers Sache. Wir wenigstens sehen in der Brünnhilde etwas anderes, als eine Enkelin von Burne Jones' und Frederik Watts' Gestalten, von denen sich Rackham nicht freimachen konnte. Die Rheintöchter und Nornen sollen ausgenommen sein, aber die Walküren sind nicht Wotans Töchter, sondern die Überbleibsel des englischen präraffaelitischen Kunstgedankens. Auch Siegfried stellt sich der Deutsche anders vor. Von dieser aus fremdländischem Empfinden geborenen, für unser Auge immerhin seltsamen Auffassung aber abgesehen, fesselt Rackham sonst fast auf jedem Blatt: die Durchsichtigkeit seiner Farben, die groteske Sprache seiner fein gestuften Linien, der poesievolle Märchenton — das sind Vorzüge genug, die immer wieder zur Beschäftigung mit diesem seltsamen Geist zwingen. Richard Wanderer

158. **Karl Maria Klob:** Drei musikalische Biedermänner. Verlag: Heinrich Kerler, Ulm.

Der Verfasser bittet in der Vorrede, seine musikalischen Biedermeier-Charakteristiken nicht allzu ernst zu nehmen. Er will nur „anregen", nur „für Musikfreunde" schreiben, die nach der Lektüre vielleicht zum Studium dieser Biedermeiermusik veranlaßt werden. Man kann Herrn Klob bestätigen, daß er die Literatur über Holzbauer, Dittersdorf und Michael Haydn gut nachgelesen und daß er die im Neudruck vorliegenden Hauptwerke der drei Musiker sich angesehen hat. Mehr läßt sich von diesem Buch nicht sagen, denn Herr Klob ist weder in der Geschichte der Oper noch in der der Kirchenmusik oder Symphonie so bewandert, um eine eigene Meinung aussprechen oder vertreten zu können. Er hält sich an die Einführungen der Denkmälerbände und an andere Fachaufsätze und glaubt ihren Verfassern aufs Wort. Positiv bringt das Buch nur ein paar Analysen, die eine eigene Beschäftigung mit den Werken erkennen lassen. Das übrige ist aus Büchern zusammengetragen, die jedem Musiker ohne Schwierigkeiten zugänglich sind.

Dr. Georg Schünemann

MUSIKALIEN

159. **Roger-Ducasse:** Deux Choeurs pour voix d'enfants. Avec Accompagnement d'orchestre ou de Piano. II: Le joli jeu de furet (Choeur de petites filles, Solo et choeur, voix égales). Verlag: A. Durand & Fils, Paris. (Partitur 12 Fr.)

Es muß wirklich sehr schön sein, „das schöne Spiel vom Frettchen", das zu seiner Ausführung nicht weniger braucht als ein ganz ausgewachsenes modernes Orchester mit Sarussophon und allen anderen Holz- und Blechbläsern, mit komplettem Schlagzeug, zwei Harfen und den Streichern. Oder soll das Ganze eine köstliche Verulkung der häufig genug anzutreffenden Manie sein, auf tönerne Füße einen Koloß zu stellen? Keinesfalls steht der „dichterische" Vorwurf im rechten Verhältnis zu den aufgewendeten Mitteln. Dem steht freilich nicht im Wege, daß das ganze im Fluge sich abspielende Tonstück durch seine rhythmische Eleganz bestrickt, daß die Koloristik dem Aug und Ohr schmeichelt.

Dr. Ernst Rychnovsky

160. **Christian Sinding:** „Jugendbilder." Mittelschwere Klavierstücke. op. 110. Zwei Hefte. Verlag: N. Simrock, Berlin (je Mk. 3.—.)

Vornehme Stücke fürs Haus und für den Unterricht, die in einigen Nummern mehr bedeuten als die Handwerksarbeit der Hauskomponisten vieler Verleger. Man denkt sehr leicht bei den Produkten an Mendelssohns „Lieder ohne Worte"; nur weisen sie nicht jene gediegene Arbeit der Urmuster auf, die aller Bespöttelung späterer Jahrzehnte Trotz bietet und die Nörgler bei jedem Anhören sich aufs neue besinnen heißt. Sinding gibt sich hier und da nordisch, zumeist aber normal-musikalisch, teilweise sogar konventionell. Das Fehlen eines Fingersatzes wird die Lehrer wieder berechtigterweise abschrecken.

161. **Julius Weismann:** Tanz-Phantasie für Klavier. op. 35. Verlag: Tischer & Jagenberg G. m. b. H., Köln. (Mk. 2.50.)

Dem Komponisten schwebte vermutlich eine moderne „Aufforderung zum Tanz" vor. Sollte dies nicht der Fall sein, so wird ein Vergleich mit jener alten Tanz-Phantasie die Mängel des neuen Stückes klar ergeben: ich finde sie in der geringen oder nur scheinbaren Gegensätzlichkeit der Motive und Rhythmen, die bei einer Reihe von unmittelbar sich ablösenden Weisen vorliegender Art erste Bedingung ist. Sodann fehlt es den Themen selbst am spezifisch Eigenen: die „altväterliche" Aufforderung Webers ist, dagegen gehalten, ein geistreiches Werk voll sprühenden Lebens.

162. **Samuel de Lange:** Drei Lieder. op. 94. (Mk. 2.50.) — Vier Duette für Alt und Bariton. op. 95. (Mk. 4.—.) — „Harmonie" (J. G. von Herder) für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 96. (Mk. 2.—.) Verlag: Sulze & Galler, Stuttgart.

Etwas Erfreuliches läßt sich leider weder von den Liedern für eine Singstimme noch von den Duetten sagen. Wenn auch der Erfolg eines bemerkbaren Höherstrebens nicht zu leugnen ist, so haftet doch allen Stücken viel Dilettantisches an, vor allem mangelt's am Stilgefühl im Rein-Melodiösen; da stören besonders harte Fortschreitungen, die zu sehr wie aufgelöste Intervalle klingen. Auch der Klaviersatz ist primitiv und gerade da am ungeschicktesten, wo er ein Sonderdasein führen möchte.

Das weitaus beste Stück ist noch das erste der vier Duette „Die Weihe der Nacht".

163. **Wladimir Rebikow:** „Alpha und Omega." Musik-psychologisches Drama. Text vom Komponisten, Deutsch von Lina Esbeer. op. 42. Verlag: P. Jurgenson, Leipzig. (Mk. 2.—.)

Rebikow versucht in diesem zweiteiligen Werkchen eine musikalisch-mystische Veranschaulichung des ersten und des letzten Erdentages zu liefern. Er arbeitet mit Goetheschen, Byronschen, Nietzscheschen und im Musikalischen mit Wagnerschen Motiven. Von irgend einer Art Drama kann nicht die Rede sein, da jeglicher Kampf fehlt: die Personen sind nur äußerlich symbolisiert und lösen nirgends ein natürliches Gefühl aus. Wie der Text einem schwach reflektierenden Geiste entsprungen ist, ist auch die Musik ein nicht ungeschicktes Machwerk aus Dissonanzen, die in jung-stürmischer Manier pathetisch allerlei charakterisieren sollen, die aber wirkungslos erklingen, weil sie weder an sich noch durch den Inhalt etwas Wirkliches bedeuten. Man erstaunt über die Naivität des Komponisten, der sich einredet, mit ununterbrochenen „übermäßigen" Narreteien Übernatürliches, Letztes glaubhaft zu machen. Und gerade bei solchen Arbeiten pflegen sich die Schöpfer einzubilden, daß man ihnen unrecht tue, und daß „ihre Zeit noch kommen werde". Zudem ist die Übersetzung miserabel. Lucifer beginnt das Psychodrama mit folgender bemerkenswerter Wendung: „Wie öd' die Erde. Kein Wesen rings, das würdig wäre, als die Krone der Schöpfung in Betracht zu kommen. In Schluchten unermeßlicher Tiefe wimmelt es von Riesenamphibien." Und keine Seele, kein Freund (auch nicht der bekannte Verleger Jurgenson, dem das Werk gewidmet ist), sagt dem Verfasser: Das ist heilloser Unsinn. Gott sei Dank, daß wir es ihm wenigstens, hoffentlich zu seiner Besserung, sagen dürfen. Arno Nadel

164. **Clemens Schmalstich:** Liebeswalzer für Männerchor und Pianoforte zu vier Händen. op. 28. Verlag: N. Simrock, Berlin. (Klavierauszug Mk. 4.—, Singstimmen Mk. 4.—.)

Der Walzer besteht aus acht Teilen, deren Texte von verschiedenen Dichtern wie Bierbaum, Huch und auch vom Komponisten selbst herrühren. Die musikalische Faktur, die an die Liebesliederwalzer von Brahms erinnert, präsentiert sich sehr gewandt in Form und Ausdruck. Die Melodieen sind, wenn auch nicht gerade neu, sangbar und eingänglich, und es ergeben sich sehr hübsche Stimmungen. Das nicht schwer auszuführende Werk wird seine Interessenten finden.

165. **Hans Huber:** „Heldenehren. König Alfonsos XI. Tod vor Gibraltar 1350." Kantate von Adolf Frey, für Männer- und Knabenchor, Soli (Sopran und Bariton) und Orchester. Verlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig. (Klavierauszug Mk. 5.—.)

Der Text schildert, wie an einem Morgen, als sich alle Krieger zum Sturm auf Gibraltar rüsten, König Alfonso tot in seinem Zelt gefunden wird, und wie das ganze Volk darüber in Klage ausbricht und ihm zu Ehren eine Totenfeier veranstaltet. Der vielgewandte Komponist hat dazu eine großzügige, effektvolle Musik geschrieben, die in den freilich nicht leicht auszuführenden Männerchören, besonders in den Kriegerchören, sehr viel Schönes und Stimmungsvolles birgt. Vieles scheint mir ja allerdings mehr aus der Routine des Autors geflossen als empfunden zu sein. So ist z. B. der Trauermarsch für Orchester, der doch einen Höhepunkt des Ganzen darstellen soll, ziemlich unbedeutend. Lähmend für den Gesamteindruck wird auch sein, daß sich die Totenklage gar zu lang ausdehnt. In zwei Dritteilen des Stückes sprechen in dieser Beziehung die Chöre und Solostimmen doch immer dasselbe aus, was also eine Ermüdung herbeiführen muß, denn der Klavierauszug zählt 73 Seiten. So sehr man Respekt haben muß vor dem Ernst und der Gediegenheit, die in dem ganzen Werke stecken, — allzuoft werden wir ihm wohl nicht im Konzertsaal begegnen.

166. **Adolf Wallnöfer:** 35 neue Gesänge, Band VII. — 30 neue Gesänge, Band VIII. — 19 Duette für hohe und tiefe Stimme, Band IX (pro Band Mk. 4.50). — 7 Gesänge für Baß. op. 85. (Mk. 2.50.) Verlag: Friedrich Hofmeister, Leipzig.

Vor dieser Überfülle von neuen Darbietungen eines Komponisten möchte man in gerechtes Staunen geraten, wenn nicht alles, was er bietet, ein und dasselbe wäre. Was man heute von einem Tondichter, der mitzählen will, verlangen muß, findet sich fast nirgends. Gewiß, dem dichterischen Vorwurf ist nahe getreten. Er erhält durch die Routine des Komponisten mit Fixigkeit ein stets fertiges Kleid, auch die Singstimme ist gesanglich und dankbar geführt. Damit ist aber alles gesagt. An ein wirklich charakteristisches Ausschöpfen des Dichters oder gar Weiterdeuten seiner Ideen ist gar nicht zu denken. Ich glaube auch nicht, daß Wallnöfer je würde anders schreiben können. Es würde immer verwässerter Durchschnitt sein, und noch zahlreiche derartige Bände kann man von ihm erwarten. Natürlich ist eine Wirkung auf harmlose Gemüter dadurch nicht ausgeschlossen. Man muß das alles sagen bei Sachen, die zur öffentlichen Diskussion stehen, obwohl man den Verfasser in Süddeutschland durch die Vereine, die sich unter seinem Namen gebildet haben, und deren Eigentum die Werke sind, sehr zu schätzen scheint.

167. **Friedrich Fridwig Frischenschlager:** 60 Kinderlieder für Jung und Alt. op. 1. Bd. I, enthaltend No. 1 bis 12. Verlag: Ed. Bote und G. Bock, Berlin.

Einmal etwas Neues, Erfreuliches und wirklich Empfehlenswertes für das Haus. Es ist bewundernswert, wie sich der Verfasser in die Welt der Kleinen eingelebt hat. Herzerfrischende, gemütvolle und humoristische Weisen mit dazu passenden, leicht ausführbaren Klavierbegleitungen. Die dazugehörigen echt künstlerischen Kinderbilder von Fritz Silberbauer sind ebenso hervorzuheben.

168. **Ignaz Friedman:** Studien für das Pianoforte. op. 47 No. 1 bis 4. Verlag: Universal-Edition, Wien.

Brillante Konzertstücke, wie sie als Studien Chopin und Liszt auch geschrieben haben und

für Spieler wie Moriz Rosenthal berechnet, dem sie auch zugeeignet sind. Melodisch sind sie nicht neuartig, geben sich aber harmonisch sehr apart, wenn auch das viele Zusammenklingen von kleinen oder großen Sekunden, meist in der Begleitung, manchmal beinahe als Manier auftritt. Emil Thilo

169. **Emil Kronke:** Suite im alten Stil für Flöte und Klavier. op. 81. Verlag: J. H. Zimmermann, Leipzig. (Mk. 4.—.)

Das dem ausgezeichneten Dresdener Flötisten Ph. Wunderlich gewidmete Werk bietet in seinen vortrefflich abgerundeten fünf Sätzen — Allemande, Courande, Sarabande, Gavotte und Gigue — wohlklingende, flott konzipierte Tonalitätsmusik, die das, was ihr eben als Imitation des alten Stils an persönlicher Erfindungseigenart abgeht, durch brillante moderne Fassung der beiderseitigen Instrumentalparte ersetzt und somit jedenfalls als dankenswerte Bereicherung der Literatur für Flöte zu begrüßen ist.

170. **Roger-Ducasse:** Trois Motets pour Soprano solo et Choeur à 4 voix avec accompagnement d'Orgue (ou de Piano) No. 1: „Regina Coeli laetare". (Fr. 2.50.) Verlag: A. Durand & Fils, Paris.

171. **Rhené-Baton:** Cinq Mélodies sur des Poésies de Jean Lahor. op. 16. (Fr. 5.—.) Ebenda.

172. **Gustave Samazeuilh:** Suite (en Sol) pour le Piano. (Fr. 5.—.) Ebenda.

173. **Maurice Ravel:** Valses nobles et sentimentales. (Fr. 6.—). Ebenda.

Von diesen vier neuzeitlichen französischen Komponisten ist Roger-Ducasse, seiner Hymne an die Himmelskönigin nach zu urteilen, der harmonisch solide, ernstgesinnte Tonsetzer. Die melodisch ausdrucksvoll geführte Solosopranstimme begleitet der Chor mit ausschließlichem Allelujagesang, von mehr stimmlich gutgelegener als inspirierter Erfindung. Die Hymne dürfte jedoch eine schöne Klangwirkung erzielen, wobei aber zur Ausführung der Begleitung nur die Orgel in Betracht käme. — Rhené-Baton's fünf Melodieen sind impressionistisch leicht hingeworfene Gebilde auf der Grundlage einer rein akkordlichen oder harmonisch figurierten Begleitung, zu denen schwer Stellung zu gewinnen ist, da das angeblich „Melodische" sich meistens nur deklamatorisch äußert und die Begleitung über den Zweck einer harmonischen Stütze wenig hinauskommt. „Nocturne" und „Sérénade mélancolique" fesseln am ehesten durch Eigenart und Eleganz der Gestaltung. — Gustave Samazeuilh hat seine Suite in g-moll dem Meister Edouard Risler gewidmet. Von ihren sechs Sätzen ist das „Prélude" jedenfalls in Erfindung und klavieristischer Faktur am besten geraten. Bei allem Respekt vor der interessanten Arbeit der übrigen Sätze, machen sie doch zu sehr den Eindruck, erklügelt zu sein, als daß sie einem schöpferischen Müssen entsprungen wären. Dieses harmonische Spintisieren mit übermäßigen Dreiklängen ist im Grunde doch ein zu billiges Vergnügen. Ein flottes Stück ist die die Suite abschließende Forlane. — Aus Maurice Ravel's Walzern ließe sich eine erschöpfende Theorie der Mißklänge, ein Lehrbuch für Kakophoniker durch Geburt und aus Überzeugung herausdestillieren. Es ist ein System in seinem disharmonischen Verfahren; nicht Unfähigkeit, sondern „bester Wille zum Bösen" betätigt sich hier, folglich hat man Ravel als Pfadsucher anzusprechen, vielleicht findet er aus diesen müden, dekadenten Klängen noch den Weg in ein neuharmonisches Schlaraffenland. Otto Hollenberg

174. **Friedrich Klose:** Streichquartett Es-dur. Verlag: Hugo Kuntz, Karlsruhe. (Part. Mk. 3.—, Stimmen Mk. 12.—.)

„Ein Tribut in vier Raten entrichtet an seine Gestrengen, den deutschen Schulmeister" nennt der Komponist dieses ungemein ausgedehnte Werk, das tüchtigen Ensemblespielern interessante und schwierige Aufgaben stellt. Vielleicht herrscht darin zu viel gelehrte Arbeit, tritt die melodische Erfindung hinter dem Bestreben, eine recht gediegene Verarbeitung der Gedanken zu bieten, zurück; auch sind die Mittelstimmen vielfach mit Beiwerk zu sehr überladen und, wenn ich so sagen darf, zu klaviermäßig behandelt. Musikalisches Neuland wird in diesem Quartett nicht erobert, vor allem nicht in harmonischer Hinsicht. Besonders interessant ist die rhythmische Behandlung mancher Gedanken. Zwischen den vier Sätzen besteht eine gemeinsame Verbindung; sie ist thematisch am deutlichsten wahrnehmbar in dem Finale, dessen drittes Thema sich mit dem ersten des langsamen Satzes deckt. Vom Herkommen weicht das Finale insofern ab, als es überwiegend in langsamem Zeitmaß gehalten ist. Ich halte es überhaupt trotz seiner merkwürdigen Zerrissenheit, die es auch mit den beiden ersten Sätzen teilt, für den hervorragendsten Satz des Werkes, zumal es im Andante giocondo eine ganz herrliche Melodie birgt; die Partitur gibt dazu als Erklärung die Schillerschen Verse: „In des Herzens heilig stille Räume mußt du fliehen aus des Lebens Drang, Freiheit ist nur in dem Reich der Träume, und das Schöne blüht nur im Gesang." Auch der breite E-dur Gesang ist sehr eindrucksvoll, nicht minder die in breiten Akkorden gehaltene Stelle im $^3/_4$ Takt; sehr wirksam macht sich die allmähliche Steigerung im Zeitmaß zum Schluß. Eine herrliche Eingebung ist auch das ganz einfach gehaltene Andante im langsamen Satz, dessen Hauptthema auch durchaus eindrucksvoll ist. In diesem Satze wie auch im ersten wird reichlich oft ein tempo rubato verlangt. Dieser erste Satz ist großzügig angelegt und hat ein recht markantes, entwickelungsfähiges Hauptthema. Bleibt noch das Scherzo zu besprechen; es ist im allgemeinen zu unruhig durch eine ostinate 32stel Figur und den überaus raschen Wechsel zwischen Pizzicato und Arco; interessant ist es auch in seinem mittleren Teile durch seine Rhythmik. Wenn sich dieses Quartett auch in der Praxis vielleicht nicht recht einbürgern wird, so wird das Studium der Partitur doch für jeden Musiker von großem Interesse sein.

175. **Hans Sitt:** Schüler-Konzertino No. 3 für Violine mit Pianoforte. op. 110. Verlag: Otto Junne, Leipzig. (Mk. 3.—.)

Vollkommen zweckentsprechend; auch trotz der Beschränkung auf die fünf ersten Lagen und den pädagogischen Zweck von gut musikalischem Inhalt, wie wir dies von Sitt gewohnt sind. Wilhelm Altmann

KRITIK

OPER

BASEL: Die mit Spannung erwartete Uraufführung der neuen Oper „Der Simplicius" von Hans Huber gestaltete sich zu einem großen und verdienten Erfolg für den Komponisten und seine trefflichen Interpreten. Der bekannten, kulturhistorisch bedeutsamen Schelmengeschichte Grimmelshausens entnommen, ist der Stoff durch A. Mendelssohn Bartholdy mit einigem Geschick in die Form eines Librettos gebracht worden. Leider wurden dabei Unklarheiten und Längen nicht völlig vermieden, und die wenig glückliche Schürzung des Konfliktes vermag nicht zu überzeugen. Daneben fesselt allerdings eine Fülle feiner lyrischer und dramatischer Züge, und die machtvolle Steigerung des letzten Aktes versöhnt und führt zum wirkungssicheren Schluß voll hoher, ergreifender Schönheit. Der spezifischen Eigenart Huberscher Musik mit ihrem leichten Einschlag frischer Volkstümlichkeit lag dieser poetische Vorwurf außerordentlich, und seine Vertonung ließ darum ein in sich selbst bedeutendes, lebensvolles Werk erstehen. Ein symphonisches Vorspiel voll treffender Charakteristik und feinster Differenzierung der Orchesterfarben leitet das Werk ein, und die, wenn man so sagen kann, durchaus horizontale Führung der Singstimmen und des Orchesters, die der instrumentalen Untermalung absolute Selbständigkeit zuerkennt, ergibt Episoden von naturwüchsiger Kraft des Ausdrucks. Daneben finden sich allerdings, durch den oft etwas holperigen Text gefördert, Partieen von schwerverständlicher, sprunghafter Melodik. Höchste Stimmungswerte erreicht die Musik im letzten Akte, der abgeklärt und harmonisch gestaltet einen großen Eindruck hinterläßt. Die Wiedergabe des überaus schwierigen Werkes war über alles Lob erhaben. Gottfried Becker als musikalischer Leiter setzte sein ganzes Können an die Aufgabe und löste sie, vom trefflichen Orchester unterstützt, in absolut hervorragender Weise. Ihm zur Seite standen die Solokräfte, allen voran Margarete Maschmann, Paul Meier, Lola Stein, Ida Voth und Franz Grassegger, in denen sichtlich der große Wille und das ihm kongruente Können war, den Absichten des Komponisten bis in die feinsten Einzelheiten gerecht zu werden. Die Regie Hans Limans arbeitete mit Auszeichnung, und die Vertreter der kleineren Partieen sowie der Chor zeigten sich auf anerkennenswerter Höhe. Gebhard Reiner

BERLIN: Kurfürsten-Oper. Zum ersten Male: „Quo vadis?" Oper in drei Akten nach dem Roman von Henryk Sienkiewicz, bearbeitet von Henri Cain, übersetzt von Hans Liebstoeckl, komponiert von Jean Nougouès — und gespielt im Jahre 1912! Das muß mit angegeben werden, denn eine ähnliche Spektakeloper gibt es in der gesamten Literatur nicht zum zweitenmal. Das war keine Oper mehr, die da gespielt wurde, sondern ein richtiges Zirkusstück, eine Folge von Schauergeschichten und Liebesepisoden, die wie in einem Kinematographentheater an dem Zuschauer in bunter Folge vorbeizogen. Die Musik von Nougouès besitzt den großen Vorzug, nicht weiter zu stören. Sie illustriert, unterstreicht und begleitet die szenischen Schaustücke, ohne durch eigene Nuancen oder eigene Einfälle weiter aufzufallen. Das Publikum wurde bei der Premiere recht ungemütlich. Mit Signalpfeifen, Klatschen und Rufen erzwang man eine schnellere Abwickelung des überlangen Films. Die Aufführung hielt sich in bescheidenen Grenzen und interessierte höchstens durch kleinere Ausstattungs- und Regiekünste. Georg Schünemann

BRAUNSCHWEIG: Das Hoftheater führte mit dem neuen Jahre „Literarische Abende" ein, die, durch den orientierenden Vortrag eines der sechs Regisseure eingeleitet, in Wort und Ton einen Zeitabschnitt oder eine bestimmte Schule schildern; bis jetzt wurde die Gegenwart und die Romantik mit steigendem Erfolge behandelt. — Der Spielplan bewegte sich in gewohntem Geleise, weil die Proben zum „Rosenkavalier" alle Kräfte beanspruchten und immer neue Schwierigkeiten auftauchten. Für ihre erkrankten Kolleginnen sprang Albine Nagel aus Halle ein und verhalf mit Gabriele Englerth, Else Liebert, Margarete Elb sowie Herrn Jellouschegg dem glänzend ausgestatteten Werke unter Leitung von Richard Hagel und Dr. Hans Waag (Regie) zu einem großen künstlerischen Erfolg; die Aufnahme bei dem ausverkauften Hause war trotzdem nur lau. Den lyrischen Bariton M. Gros wird Leopold Löschcke-Teplitz nach beifallsreichem Gastspiel ersetzen. Außer A. Nagel sprangen als Gäste Rosa Sebald-Halle (Azucena) im „Troubadour" und Frl. Kerwin-Bielefeld (Adele) in der „Fledermaus" hilfsbereit ein. — Ein Fastnachtskabarett, in dem Marcell Salzer als Gast, die besten Kräfte der Oper und des Schauspiels, die Hofkapelle unter Werner von Bülow und das gesamte Ballet mitwirkten, wurde zu einem außergewöhnlichen Ereignis für die ganze Stadt. Ernst Stier

BRESLAU: Nach einer längeren, durchaus erfolglosen Parade von allerhand zur Anstellung sich empfehlenden Gästen erschien Frances Rose von der Berliner Hofoper, um sich den Breslauern, bei denen sie ihre Bühnenlaufbahn begonnen hat, wieder einmal in Erinnerung zu bringen. Frau Rose, deren prächtige Mittel von ihrem ursprünglichen Reiz seither nichts eingebüßt, wohl aber eine beträchtliche Veredelung erfahren haben, sang die Senta und die Elsa, jene in einem gut ausgeglichenen, diese in einem völlig verunglückten Ensemble. — Wilhelm Kienzls „Kuhreigen" hat nun auch den Weg zu uns gefunden. Dem Text Richard Batkas kann nicht nachgesagt werden, daß er die hübsche Revolutions-Novelle „Die kleine Blanchefleur" von Rudolf Hans Bartsch mit Glück auf die Opernbühne übertragen hat. Die seelischen Zusammenhänge dieser romantischen Liebesgeschichte fehlen, und es bleibt nichts übrig, wie ein unverständlicher Heroismus der beiden ungleichen Liebenden. Erst schlägt „er" die Gunst der Geliebten aus, weil sie noch einen Gatten hat, dann verschmäht „sie" die rettende Hand des Geliebten, weil sie lieber als Marquise unter der Guillotine sterben will, statt als bürgerliche Frau Kapitän Thaller ein vergnügtes Leben zu führen. Dazu gesellt

sich die mangelhafte Verssprache, die sich selbst vor groben französischen Sprachschnitzern nicht hütet. Kienzls Musik ist in Scherz und Ernst volkstümlich, flüssig sangbar, etwa in der Art von Brülls „Goldenem Kreuz". Nur hatte man vom Komponisten des „Evangelimann" nach so langem Schweigen mehr erwartet, als diese glatte, gut klingende, aber durchaus unpersönliche und der inneren dramatischen Kraft entbehrende Partitur. Die Aufführung war von den Herren Prüwer und Kirchner sehr sorgsam vorbereitet. Den beiden Hauptrollen liehen Frau Mac Grew und Herr Corfield-Mercer ihre darstellerische Intelligenz und ihre schönen Stimmen. Das Publikum nahm das für seinen Geschmack vom Librettisten wie vom Komponisten gleich geschickt berechnete Werk mit großer Wärme auf.

Dr. Erich Freund

BUDAPEST: Die königlich ungarische Oper hat bewegte Wochen hinter sich und sieht ernsten Zeiten entgegen. Der Versuch, durch Heranziehung des zum Generaldirigenten rangserhöhten Michael Balling eine Besserung der verfahrenen, versumpften künstlerischen Zustände herbeizuführen, ist mißglückt. Herr Balling kam, siegte und floh. Man hatte der Wirksamkeit des neuen Dirigenten mit viel Hoffnung entgegengesehen, die sich noch steigerte, als er in einer trotz einiger Fehlbesetzungen vortrefflichen Reprise des „Fidelio" bedeutende künstlerische Tugenden zu offenbaren vermocht hatte. Aber Herr Balling beging den Fehler, die Titelpartie einer begabten, jedoch stimmlich verbildeten Anfängerin anzuvertrauen, und das Publikum ließ sich von seinen Snobinstinkten leiten und blieb den weiteren Aufführungen der sonst genußreichen Aufführung fern. Balling war verletzt, und fand plötzlich, daß dem Theater nicht zu helfen sei. In einer sonderbaren Sprunghaftigkeit der künstlerischen Entschließungen ging er nun im Geiste daran, als dringendste künstlerische Tat eine Neueinstudierung der „Weißen Dame" vorzunehmen, wollte dann „Lohengrin", „Walküre" unter seinen Taktstock nehmen; schließlich machte er sich mit Feuereifer an eine Reprise von — „Coppelia". In der Zwischenzeit reichte er an den Unterrichtsminister Grafen Johann Zichy ein Memorandum ein, in dem er auf die Unhaltbarkeit der künstlerischen Zustände hinwies. Nun war der Minister verstimmt. Daß die königliche Oper in den letzten Jahren gründlich heruntergebracht worden war, wußten wir ja, und darum hatte man sich doch die künstlerische Heilkraft des Herrn Balling verschrieben. Und wenn die Kunst des Arztes, oder sein Wille, seine Energie versagt, so beweist das noch nicht, daß dem Kranken überhaupt nicht mehr zu helfen sei. Balling besann sich nun wieder einmal auf seine ausgiebigen Renten und packte eines schönen Tages seine Koffer. Eine Blamage, die nicht uns allein trifft. Der Minister, der vielen Mißhelligkeiten müde, verfiel nun auf den Gedanken, die Sanierung der Verhältnisse in der Oper einem Regierungs-Kommissär zu übertragen. Unter welchem Namen so etwas wie ein Intendant zu verstehen ist. Die Wahl fiel auf den Grafen Nikolaus Bánffy, einen vornehmen Aristokraten, der neben umfassender Bildung und hoher europäischer Kultur auch noch eine sehr beachtenswerte literarische Begabung besitzt. Graf Bánffy ist vor Jahren im Nationaltheater mit einem Bühnenwerk hervorgetreten, für das sich auch Reinhardt interessiert hatte, und ein zweites Drama aus seiner Feder wird an einem anderen Theater zur Aufführung vorbereitet. Aber so dringend auch die ökonomische, disziplinare Administration der Geltendmachung eines vornehmen autoritativen Willens bedarf, in erster Reihe benötigt das Theater doch einen erstrangigen Dirigenten, einen modernen Regisseur, einen künstlerischen Faktor, der dem unheimlichen Naturalismus der meisten Sänger, der stilistischen Verwahrlosung der Aufführungen erfolgreich entgegenzutreten vermöchte. Wir müssen uns zunächst in Geduld fassen. Graf Bánffy will erst die künstlerischen Verhältnisse des Institutes studieren und dann seine Maßnahmen treffen. Es ist dringend zu wünschen, daß er die geeigneten ergreift. — Inmitten der ersprießlicher Arbeit nicht zuträglichen Krisenstimmung ist jüngst doch mit schönem künstlerischen Erfolg eine große heimische Novität herausgebracht worden: Emil Ábrányi's dreiaktige Oper „Paolo und Francesca". Dem Werke liegt die von Emil Ábrányi, dem älteren, recht bühnenwirksam bearbeitete tragische Liebesepisode Francesca da Rimini zugrunde, die seit Dante's klassischer Darstellung vielfache poetische Nachgestaltungen erfahren hat. Der Komponist, der vor Jahren mit seiner „Monna Vanna" nicht ohne Erfolg hervorgetreten war, wenn schon die gespreizte Hypermodernität des Werkes nicht ohne Einwand blieb, zeigt in „Paolo und Francesca" eine erfreuliche Reife und Klärung seines schönen Talentes. In der Gewandung einer kunstreichen, vornehmen Technik, die kein Bedenken trägt, sich zuweilen auch leichter verständlich zu geben, tritt in dem jüngsten Werke Ábrányi's vielgestaltige Erfindung, ein warmes, melodisch aufblühendes Empfinden zutage. Wenn es der Oper auch nicht an der schärferen Würze tonsymbolistischen Witzes, geistvoller Klangspielereien und fesselnder harmonischer Absonderlichkeit mangelt, so ist doch die spekulative Richard Straußsche Übergebärde klug vermieden, ja, der Komponist hat den lobenswerten Mut, in seiner Lyrik, in der Fassung heiterer volkstümlicher Episodenszenen auch ehrliche, frische Opernmusik älteren Stiles zu bieten. Die von dem Komponisten selbst geleitete Aufführung, um die sich namentlich die Damen Medek und Ambrus, die Herren Székelyhidy und Rózsa mühten, fand eine überaus warme Aufnahme. — Seit wenigen Wochen besitzt Ungarn endlich auch ein zweites Operntheater. Direktor Desider Márkus hat innerhalb kaum eines Jahres den Bau, das Künstlerensemble, Chor und Orchester der neuen „Volksoper" förmlich aus dem Boden gestampft. Und auch — das Publikum. Beides sehr schwierige Aufgaben. Denn es galt, durchwegs ungarische Kunstkräfte ausfindig zu machen, und ein Haus zu füllen, das in seiner grandiosen Einfachheit doch dreitausend Personen faßt. Márkus wählte zur Anziehung der Besucher die geeignetsten Mittel: ein tüchtiges Ensemble, interessante Novitäten und die denkbar billigsten Sitzpreise bis zur Maximalhöhe von drei Kronen. Von über-

raschender Vortrefflichkeit erwiesen sich der Chor und das von den Kapellmeistern Großkopf und Reiner, zwei sehr begabten Künstlern, geleitete Orchester. Im Solistenensemble gibt es viel verheißungsvolle Jugend: Marie Basilides, eine dramatische Sängerin von großer Zukunft, Frau Abrányi — früher in Köln und Hannover —, eine vornehme Soubrette von schon geklärter Künstlerschaft, die Koloratursängerinnen Sebök und Jávor, die „Jugendlich-Dramatischen" Berzwiczy und Andrejka, die Altistinnen Durigo und Gleviczky, zwei stimmbegabte Heldentenöre, die Herren Pogány und Várnai, der tüchtigen Baritonisten eine ganze Reihe: die Herren Pajor, Kriener, Gábor und Róna, endlich den Bassisten Bihar, dem dieses Makedonien bald zu klein sein dürfte. Bisher hat das neue Theater mit Nougoués' „Quo vadis", mit Giordano's „Siberia", Reprisen des „Troubadour", „Rigoletto", des „Barbier" glänzende Erfolge erzielt, da auch Kritik und Publikum dem jungen Unternehmen mit größtem Wohlwollen entgegenkommen. Die neue Volksoper wird ferner bestimmt sein, vorübergehend auch fremdsprachiger Kunst, vornehmlich der deutschen, eine Heimstätte zu bieten. So findet im Mai unter Heranziehung erstrangiger Kräfte ein deutscher Zyklus aller Wagnerschen Bühnenwerke statt. Wir hoffen, von dem neuen Kunstinstitut noch viel Erfreuliches berichten zu können.

Dr. Béla Diósy

DESSAU: „Ich aber preise die Liebe." Lyrisches Spiel in zwei Aufzügen von Max Morold, Musik von Josef Reiter. Im Hoftheater erlebte Reiters Oper am 3. März unter Franz Mikoreys feingestaltender, belebender Leitung ihre erfolgreiche Uraufführung. Das Werk behandelt den in das Jahr 1750 fallenden Besuch Klopstocks bei Bodmer in Zürich, wohin letzterer den jungen Sänger des „Messias" eingeladen hatte, damit er dort sein erhabenes Werk vollenden möge. Diese einfache Tatsache hat Max Morold mit vielem Geschick dramatisiert und sie mit einer reizvollen kleinen Liebesepisode interessant durchwoben. Eine reiche Anzahl vorwiegend Klopstockscher Zitate gibt der Diktion den Charakter der Schönheit und Erhabenheit. Der Hauptsache nach ist das Sujet durchaus lyrischer Natur, doch fehlt es auch nicht an dramatischen Spannungen, die vornehmlich aus der Charakterverschiedenheit der handelnden Personen entspringen. Zu diesem Text hat der Wiener Komponist Josef Reiter eine wahrhaft tief empfundene, künstlerisch vornehme Musik geschrieben. Seiner Neigung zum edel Volksliedmäßigen ist er auch in diesem Werke durchaus treu geblieben. Nichtsdestoweniger erscheint er überall als fortschrittlich gesinnter Musiker. Auf intime Stimmungskunst versteht er sich meisterlich, doch weiß er auch dramatisch stark zu beleben und wirkungsvoll zu steigern, wovon besonders der zweite Aufzug mit seinen großen Schönheiten beredtes Zeugnis ablegt. Franz Mikorey hatte sich des Werkes mit ganzer Hingabe angenommen und sicherte ihm durch seine ausgezeichnete Führung ein treffliches Gelingen. Sämtliche Darsteller boten ihr Bestes, vor allen Hanns Nietan als Klopstock. In der Gesamtinszene hatte man es an nichts fehlen lassen; prächtig wirkten besonders die neuen Dekorationen aus dem Atelier Prof. Hans Frahms. Die beifallsfreudige Zuhörerschaft rief den Dichter und den Komponisten oftmalig vor die Gardine.

Ernst Hamann

GRAZ: Endlich hat auch in Graz, der Heimatstadt des Komponisten, Wilhelm Kienzl's neue Oper „Der Kuhreigen" Einzug gehalten. Das Werk, eine Volksoper im besten Sinne des Wortes, hat auch hier wie überall seine Zugkraft bewährt. Julius Grevenberg hat die Oper im allgemeinen sehr wirkungsvoll inszeniert, für Lebendigkeit der Massenszenen gesorgt und hübsche stilechte Dekorationen gestellt. Oscar C. Posa hat den musikalischen Teil mit größter Sorgfalt vorbereitet und er wurde mit dem stürmisch gerufenen Komponisten auch lebhaft gefeiert. Die einzelnen Sänger waren nicht gerade die besten, höchstens der urwüchsige Primus Alexander Porthens, dem nur mehr Gesangskultur zu wünschen wäre, ist erwähnenswert. — Neueinstudierungen von Puccini's „Bohême", von „Cavalleria rusticana" und „Pagliacci" erfreuten besonders durch die glänzende, echt italienische orchestrale Wiedergabe unter Giuseppe Rio, der für unsere Oper einen großen Gewinn bedeutet. Da alle diese Werke singende Schauspieler erfordern, war es um die Wirkung der Einzelleistungen ziemlich schlecht bestellt. Hier liegt eben der Fehler des heurigen Systems: Anfänger, wenn sie auch noch so begabt sind, können routinierte Künstler nicht vergessen machen. — Eine sehr tüchtige Aufführung der „Königin von Saba", die unserem Spielplan seit Jahren fern blieb, zeigte daß die Wirkungen der Prunkoper inzwischen verblaßt sind. Kapellmeister Ludwig Seitz hat die Oper mit Feuer und Schwung geleitet, Karl Koß hat sie gut inszeniert. Fanny Pracher war als Königin stimmlich und darstellerisch von packender Größe, Theodor Strack als Assad bot eine vielversprechende Anfängerleistung. — Massenet's „Manon", von Rio und Grevenberg äußerst sorgfältig studiert, übte ungleich tiefere Wirkung. Emmy von Mortinger als Manon und Th. Strack als Des Grieux legten hübsche Talentproben ab. — William Miller von der Wiener Hofoper gastierte mit durchschlagendem Erfolg zum ersten Male in Graz als Lohengrin und Richard („Maskenball"). Seine feine Gesangskultur, sein darstellerisches Vermögen und die angenehme, helle, echte Heldentenorstimme, die freilich in der Höhe gaumig und glanzlos klingt, wirkte hier wie eine Erlösung.

Dr. Otto Hödel

HALLE a. S.: Den Repertoireverhältnissen an unserer Bühne steht selbst ein so energischer und ehrgeiziger Kapellmeister wie Eduard Mörike fast oder ganz machtlos gegenüber. Mit Ausnahme der Sensationen der vorigen Spielzeit („Königskinder" und „Rosenkavalier") haben wir keine einzige Tat zu verzeichnen. Schillings, Pfitzner, Klose und andere scheinen hier nicht ins Dasein treten zu sollen, obgleich doch die Operette die Kasse für künstlerische Extravaganzen hinreichend füllt. Wir haben nur Neueinstudierungen zu verzeichnen. Erfreulicherweise sind darunter „Hoffmanns Erzählungen" in einer wirksamen Bühnenbearbeitung Mörikes; die Wiesbadener „Armide" tritt etwas zu prunkhaft auf, um die edle Musik vollständig

wirken zu lassen. Gastspiele von Walter Soomer (Holländer und Wotan in der „Walküre") und Ottilie Metzger-Froitzheim (Carmen) belebten das Opernbild einigermaßen.

Martin Frey

HANNOVER: Der prächtigen Neuinszenierung der „Meistersinger" folgte Ende Januar eine nicht minder gelungene des „Don Juan". Die Bühnenbilder, unter Ausnutzung der ganzen gewaltigen Höhe unserer Bühnenöffnung, überraschen durch Stilechtheit, greifbare Plastik und Perspektive. Leider hat man den Fehler begangen, das erste Finale aus dem Schlosse in eine Wirtshaushalle zu verlegen, sowie auf dem Kirchhofe mehrere Szenen sich abspielen zu lassen. Auch noch einige andere, kleinere szenische Mängel liefen unter, konnten aber den wundervollen Eindruck der Bühnenbilder an sich nicht trüben. Beide Neueinrichtungen sind gleichsam Vorstudien zu den hier Ende Mai stattfindenden Opernfestspielen, zu denen folgende Werke in Aussicht genommen sind: „Don Juan", „Die Meistersinger", „Tristan und Isolde", „Salome", „Der Rosenkavalier" und „Der Schmuck der Madonna". — Als örtliche Novität ging Mitte Februar Humperdincks Märchenoper „Königskinder" unter starkem Erfolg in Szene. Das Werk, das in seiner früheren melodramatischen Gestalt hier seit 15 Jahren viel gegeben wird, erfuhr unter Karl Gilles musikalisch feiner und sorgsamer Leitung eine schöne und wirkungsvolle Wiedergabe, um die sich von den Solisten namentlich Fräulein Garden (Gänsemagd) und Herr Fleischer (Spielmann) verdient machten. Die neuen Dekorationen wirkten durch überraschende Naturtreue und Stimmungsechtheit. Überhaupt zeichnen sich die vielen hiesigen Neuinszenierungen, zu denen sich nächstens noch eine solche des „Tristan" gesellt, durch starkes künstlerisches Wollen und Können aus. — Ende Februar gastierte wieder einmal Sigrid Arnoldson als Violetta und Carmen, und fand natürlich mit ihrer sammetnen, wohlig-weichen Stimme viel Anklang.

L. Wuthmann

MÜNCHEN: Der Karneval zog auch die Hofoper in seinen Bann: Johann Strauß' ewig junge Walzerweisen lockten die Münchner doch mehr als die Richard Straußschen Parodieen auf heimische Bocklieder, und so triumphierten die Melodieen der „Fledermaus" über die Polyphonie der „Feuersnot". Frau Bosetti als Adele, Herr Walter als Eisenstein und Herr Basil als Frank gaben ein köstliches Trio ab, dem der jugendliche Herr Rosenhok am Pult viel rhythmisches Orchesterleben zur Unterstützung bot. Man unterhielt sich wieder köstlich in den stets ausverkauften Vorstellungen, so daß man sogar vergaß, daß jedes Jahr immer wieder die „Fledermaus" erscheint, während doch das ältere Operettenrepertoire noch so manche Perle aufweist, die man nur aus den Tiefen des Theaterarchivs ans Licht zu befördern brauchte (Suppés „Boccaccio" z. B.).

Dr. Edgar Istel

NÜRNBERG: Im neuen Jahre öffnete auch unsere Stadt der Straußschen „Elektra" die Pforten ihres Theaters. Aber trotz einer von gewissenhaftester Vorbereitung zeugenden Aufführung und glänzendster Ausstattung errang dieses anspruchsvolle Werk nicht annähernd den gleichen Erfolg wie seinerzeit „Salome". Das Orchester unter Tittels Leitung entledigte sich seiner schweren Aufgabe in bewundernswerter Weise, Frl. Gersdorfer bot als Elektra eine stimmlich und schauspielerisch hervorragende Leistung, und auch die übrigen fügten sich dem Ensemble gut ein. Eine zweite Neuerscheinung war Kienzls „Kuhreigen", vom Publikum sehr sympathisch aufgenommen. Auch diese Aufführung nahm einen wohlgelungenen Verlauf, und die Vertreter der Hauptrollen, Frl. Hoffmann und die Herren Schubert und Rudow, waren trefflich disponiert. — Die leichter geschürzte Muse war vertreten durch den sowohl musikalisch als textlich recht unbedeutenden, aber flott gespielten „Fünfuhrtee". — An bedeutenden Gastspielen brachte die Saison bisher Erb als Lohengrin und Knote als Tannhäuser.

I. V.: Wilhelm Funk

PARIS: Das erste Musikdrama „Armor" von Silvio Lazzari, der trotz seines italienischen Namens ein Deutsch-Tiroler aus Bozen ist, war eine so sklavische Nachahmung Wagners, daß man von seinem zweiten Bühnenwerke „La Lépreuse" nicht viel Gutes erwartete, obschon ein Zeitraum von sechs Jahren zwischen beiden Werken liegt, die der Tonsetzer mit achtungswerter, aber nicht hervorragender Konzertmusik aller Art ausgefüllt hat. Es sprach auch gegen die „Aussätzige" der abstoßende Titel und der Umstand, daß das Werk volle zwölf Jahre in der Komischen Oper auf die Aufführung warten mußte. Endlich fiel auch in die Wagschale, daß das Drama von Henry Bataille, dem das Textbuch genau nachgebildet ist, seit seinem ersten Erscheinen vor den geladenen Gästen des Oeuvre am 4. Mai 1896 keine andere Bühne erobert hat. Durch alle diese Umstände ließ sich Direktor Carré, nachdem er sich zuerst für das Werk begeistert hatte, so einschüchtern, daß er alle Mittel versuchte, das „aussätzige" Werk wieder loszuwerden. Henry Bataille und Lazzari hatten aber bindende Versprechungen in der Tasche, und so sah sich Carré schließlich doch genötigt, den abschreckenden Titel auf sein Programm zu setzen. Er wird es in keiner Beziehung zu bereuen haben, denn es hat sich deutlich gezeigt, daß es sich hier um einen Fall handelt, wie den des Verdischen „Rigoletto". Das Drama Victor Hugos, dem der Stoff dieser Oper entnommen ist, hat sich selbst in Paris nie dauernd halten können, weil der Stoff zu schauerlich ist, aber dank der Musik wird dieser Stoff leicht hingenommen, weil er zu Ausdrücken des Gefühls führt, die der Musik ungewöhnlich günstig sind. Genau so verhält es sich mit der „Aussätzigen", die Lazzari aus der Hand Bataille's empfangen hatte. Dank der Musik würgt man die widerwärtige Krankheitsgeschichte rasch hinunter und bleibt nur noch empfänglich für die tragischen und lyrischen Momente, die sich aus ihr ergeben. Schon in der ersten Szene, wenn die bretonischen Dienerinnen auf dem Pachthofe an einem großen Teiche waschen und ein reizendes, schwermütiges Volkslied singen, wird der Gedanke der ansteckenden Krankheit durch die Musik in eine höhere Sphäre gerückt, denn er erhält ein kurzes einschneidendes Leitmotiv, das

wie ein Blitz aus heiterem Himmel wirkt. Die Wäscherinnen verdächtigen die hübsche Aliette, aussätzig zu sein, weil der Sohn des Hauses sich nur um sie bemüht, aber die Mutter will nicht daran glauben, daß der brave Ervoanik, ihr Sohn, einer Fremden nachläuft, deren Mutter im Verdacht der Hexerei steht. Es kommt daher zu einer erregten Familienszene, da Ervoanik nach Hause kommt und seine Absicht ausspricht, Aliette zu heiraten. Bald folgt ihm Aliette selbst, wird aber nicht einmal zum Sitzen eingeladen, und der Vater ihres Liebhabers bedroht sie sogar mit seinem Stock, denn er behauptet, das junge Mädchen habe schon zwei Verehrer durch Ansteckung auf den Kirchhof gebracht. Wenig begreiflich ist dann freilich, daß die Eltern dennoch das Liebespaar allein lassen, das unter dem Glockengeläute einer Prozession neue Liebesschwüre austauscht und sich dieser anschließt. Schon im ersten Akt nahm die Musik das Publikum und die meisten Kenner gefangen. Lazzari hat sein Wagnertum nicht ganz verleugnet, aber nur das System und nicht die Ideen beibehalten. Er hat auch den verschrobenen Harmonieen der neuesten französischen Schule wenig Zugeständnisse gemacht, und so kommt es, daß sich seine eigene musikalische Sprache harmonisch zusammenfügt mit den liturgischen und populären Motiven der Bretagne, die er reichlich benutzt hat. Auch die Behandlung der Singstimmen bleibt immer gesanglich und erleichtert es den Sängern, die Textworte, in denen man den Dichter Bataille leicht wiedererkennt, zur gehörigen Geltung zu bringen. Der zweite Akt steht leider weder dramatisch noch musikalisch auf der Höhe der beiden andern. Das Mittelalter und der Legendenton müssen hier eine absurde Intrige rechtfertigen, die von der Mutter der Aliette, einer verbitterten alten Hexe, ausgeht. Aliette ist fest entschlossen, sich auch als Frau von Ervoanik fernzuhalten, bis sie durch die große Wallfahrt von ihrem Übel befreit sein wird, aber die alte Hexe, die aller Welt den Aussatz anzuhängen sucht, erregt ihre Eifersucht, indem sie ihr einredet, der junge Mann habe bereits ein Verhältnis, das nicht ohne Folgen geblieben sei. Auf der andern Seite überredet die Hexe den jungen Mann, die Sprödigkeit seiner Braut durch das Mittel der Eifersucht zu überwinden, indem er ein anderes Verhältnis eingestehe, das sie zu bekämpfen habe. So wird mühsam ein tragisches Mißverständnis hergestellt, das damit endet, daß Aliette ihren Verlobten aus ihrem Trinkglase trinken läßt, was in der Oper, aber nicht im Drama genügt, um den Aussatz zu übertragen. Der dritte Akt schildert sehr umständlich, aber in Worten, die für die Musik äußerst günstig sind, den Abschied des aussätzigen Jünglings vom Vaterhause und namentlich von seiner Mutter. Seine Abführung nach den abgesonderten „weißen Häusern" der Aussätzigen wird mit einer großartigen religiösen Zeremonie verbunden, worin Lazzari ein außerordentliches Talent für den Aufbau großer Ensemblesätze bewiesen hat. Nachdem der Unglückliche die schwarze Kapuze des Aussätzigen auf sich genommen, erscheint Aliette im gleichen Kostüm, bekennt, daß sie selbst die menschliche Gesellschaft meiden müsse und begleitet ihr Opfer nach der Kolonie der Aussätzigen. Trotz der jämmerlichen Rolle, die Ervoanik im zweiten Akt spielt, ist seine Gesangspartie doch die wirksamste der Oper, und der beliebte Tenor Léon Beyle blieb ihr nichts schuldig. Frau Carré widmete sich selbst mit Hingebung der Partie der Aliette und fand manche zu Herzen gehenden Akzente. Vorzüglich waren die weniger bekannte Altistin Brohly und der Bassist Vieuille als Mutter und Vater. Die ungewöhnlich stimmbegabte Altistin Delna trat nach jahrelangem Fernsein als Hexe wieder auf die Bühne und überraschte, wie immer, durch ihr klangvolles Organ, aber die boshafte Ironie der Hexe gelangte nicht zum richtigen Ausdruck. Daran trägt aber auch der Komponist einige Schuld, denn als Knusperhexe in „Hänsel und Gretel" gelang der gleichen Sängerin eine ähnliche Aufgabe viel besser, weil Humperdincks Musik in diesem Punkte denn doch charakteristischer ist. Felix Vogt

PRAG: Nun ist Wilhelm Kienzls in Wien so erfolgreiche Volksoper „Der Kuhreigen" auch bei uns erklungen. Der Erfolg, den diese wirksame Publikumsoper hier errungen hat, ließ an Stärke nichts zu wünschen übrig. Kienzl weiß den Geschmack des Publikums zu treffen, hat zudem einen so ausgezeichneten Blick für die Szene und für die Erfordernisse des Theaters, daß man sich gar nicht wundern darf, wenn er, ohne gerade ein großer Erfinder zu sein, durchgreift. Wie er den „Kuhreigen", das alte Lied „Zu Straßburg auf der Schanz", vertont, ist so ganz volkstümlich, daß man allgemein geglaubt hat, Kienzl habe eine Volksweise harmonisiert, und doch ist die Melodie ganz sein geistiges Eigentum. Aus der Partitur lassen sich eine ganze Menge geschlossener Nummern herausheben, die man sich gleich merkt, ein Vorzug, den man nicht vielen modernen Opern nachsagen kann. Das Spottlied, das Rattenlied, die Gavotte und noch manches andere gehört hierher. Den halben Erfolg der Oper macht allerdings das Textbuch aus, das Richard Batka nach einer Novelle von Rudolf Hans Bartsch geschrieben hat. Mehr als ein halbes Hundert Libretti stammen bereits aus seiner Feder. Manche davon haben ihren Weg gemacht, aber das Buch zum „Kuhreigen" gehört ohne Zweifel zu seinen besten und wirkungsvollsten. Durch Lucy Boennecken und Karl Waschmann wird die Aufführung, die Alexander v. Zemlinsky dirigiert, sehens- und hörenswert. — Sigrid Arnoldson gastierte dreimal: als Carmen, Julia und schließlich als Regimentstochter und Nedda. Auch Vittorio Arimondi hat sich wieder eingestellt und als Marcel und Mephisto großen Erfolg gehabt. — Im Tschechischen Nationaltheater beherrschen nach wie vor die „Meistersinger" und „Elektra" den Spielplan. Dr. Ernst Rychnovsky

KONZERT

ANTWERPEN: Im 3. Konzert der „Société des concerts populaires" fanden einige kurze Orchestersätze des hiesigen Komponisten de Vooght unter seiner Leitung viel Beifall, wohingegen von den zu Gehör kommenden Russen nur Borodin's „In der Steppe" Interesse erregte. Der junge Tenor de Vally sang mit

frischer Stimme nicht in den Konzertsaal gehörende Arien aus „Oberon" und bretonische Volkslieder mit viel Geschmack. — Im großen Orchesterkonzert der Gesellschaft „Nouveaux concerts" gefielen außerordentlich der Pariser Alt- und Viola d'amore-Spieler Cazadesus mit Stücken alter Meister und Suzanne Godenne als technisch gute Liszt-Interpretin. Am Kammermusik-Abend derselben Gesellschaft ersang sich Lula Mysz-Gmeiner mit Altitalienern und deutschen Liedern den gewohnten großen Beifall. — Einzelkonzerte fehlen ganz, da die musikalischen Gesellschaften genügend für konzertliche Veranstaltungen Sorge tragen.

A. Honigsheim

BASEL: Das alljährlich zum Besten der Pensionskassen des Orchesters veranstaltete Extrakonzert brachte neben Bekanntem ein neues, ungemein frischerfundenes Klavierkonzert in B-dur Hans Hubers in glänzender Wiedergabe durch Ernst Levi, sowie die „Wallfahrt nach Kevlaar" Kloses, deren gewaltiger Apparat in keinem rechten Verhältnis zum Texte steht. Die zwei folgenden Abonnementskonzerte zeigten das Orchester unter Hermann Suter in der c-moll Symphonie Beethovens und im „Zarathustra" Richard Strauß' auf bewundernswerter Höhe. Von den Solisten stand Arrigo Serato, ein ganz hervorragender Geiger, an erster Stelle. — Sehr wertvolle und interessante Bekanntschaften vermittelte der vierte Kammermusik-Abend, der in untadeliger Ausführung Kloses Quartett Es-dur und Tschaikowsky's Quartett es-moll bot. — Unbestritten großen und verdienten Erfolg erzielten im Solistenabend Anna Hegner, Marie Schlageter-Hegner und J. Weismann, während ein Konzert Marguerite Alioth und Marietta Amstad nicht zu genügen vermochte. Allgemeinem Interesse begegnete dagegen ein Konzert der Basler Liedertafel, das Chor- und Solonummern aus den Basler Festspielen Hans Hubers umfaßte.

Gebhard Reiner

BERLIN: Das alljährlich wiederkehrende Extrakonzert für den Pensionsfonds des Philharmonischen Orchesters hatte Nikisch zu einem Beethoven-Abend ausgestaltet: Pastoral-Symphonie, Klavierkonzert in Es, gespielt von Artur Schnabel, und „Leonoren"-Ouvertüre No. 3 bildeten das Programm, das in seinen drei Teilen eine glänzende Ausführung erlebte; namentlich der Klavierspieler erntete wohlverdienten rauschenden Beifall. Ebenso ging es in dem 9. Nikisch-Konzert, in dem Teresa Carreño das Tschaikowsky'sche Klavierkonzert in b spielte. Nichts hat die Königin unter den lebenden Pianistinnen an Kraft und Elastizität des Anschlags, Energie des Rhythmus, kühnem Schwung des Vortrags und Klarheit der Gestaltung eingebüßt. Mit innerer Freude folgt Auge und Ohr der Künstlerin, wenn sie vor dem Bechsteinflügel Platz genommen hat. Nicht endender Beifallsjubel lohnte der Pianistin, die immer wieder und wieder aufs Podium zurückkehren mußte. Vor dem Klavierkonzert hatte Nikisch eine Ouvertüre „Hamlet" für großes Orchester von Alexander S. Tanéjew dirigiert, ein schwächliches Stück, das vor lauter Feinheit der Empfindung nirgends zu stärkerem Ausdruck anwächst, auch wenig Anklang bei den Hörern fand. Den Schluß des Programms bildete die Phantastische Symphonie von Hector Berlioz, längst das Paradestück unserer Orchesterdirigenten. — Jean Gérardy und Leopold Godowsky, die jüngst sämtliche Cellosonaten von Beethoven gespielt hatten, gaben im großen Saal der Philharmonie einen populären Sonatenabend, in dem sie die von Brahms in e, von Chopin in g und von Saint-Saëns in F vortrugen. Für so intime Musik eignet sich der weite Raum nicht gut, auch schien mir das Publikum gerade am Faschingdienstagabend wenig innere Sammlung gerade für so selten zu Gehör kommende Werke wie die von Brahms und Chopin zu haben; die meisten Hörer dachten wohl an das, was sofort nach dem Konzert in demselben Saal vor sich gehen würde. Doch wußten die Künstler, jeder ein Meister seines Instrumentes, durch Feinheit des Vortrags wohl zu fesseln, nur hätte ich die Sonaten lieber zu Hause im Zimmer als in der Philharmonie gehört. — Der Berliner Lehrer-Gesangverein (Chormeister Felix Schmidt) gab wieder eines seiner stets ausverkauften Konzerte, das diesmal durch Hinzuziehung der Orgel eine andere Physiognomie als sonst zeigte. Zwei Stücke von Othegraven, ganz besonders aber „Talismane" nach dem Goetheschen Gedichte von H. Zöllner für doppelten Männerchor und Orgel gesetzt, klangen ganz herrlich in der Machtfülle des Zusammenwirkens der Chormasse und der Orgel, die von Irrgang trefflich gemeistert wurde. Auch die Stücke von Hegar, Albert Becker, Reinhold Becker, Franz Schubert, Fritz Kauffmann und L. Thuille erfreuten wieder durch die feine Abtönung der Klangwirkung, die vollendet deutliche Textaussprache, die volle Beherrschung des Stoffes. Richard Rößlers Klavierspiel brachte Abwechslung in das Programm. — Der 7. Symphonie-Abend der Königlichen Kapelle begann mit einer Symphonie in F von Philipp Rüfer. Das vor etwa 40 Jahren entstandene Werk folgt in der Formengebung durchaus den klassischen Meistern, ist aber in der eigentlichen musikalischen Erfindung völlig selbständig; die Instrumentation zeugt überall für Freude an Klangreichtum. Merkwürdig, wie im ersten Satz eine entschiedene Ähnlichkeit der rhythmischen Gestaltung mit dem Hauptgedanken der Brahmsschen Symphonie gleicher Tonart ins Gehör fällt; dabei ist das Rüfersche Werk, das Brahms schwerlich gekannt hat, wenigstens 15 Jahre früher entstanden als das andere. In dem Aufbau der Sätze entwickelt sich alles natürlich, echt symphonisch aus den prägnanten Grundgedanken, im Finale erfreut ganz besonders die kontrapunktische Verwertung der verschiedenartigen Motive. Die kraftvolle Lebensfreude, aus der heraus seinerzeit die Symphonie geschaffen wurde, teilte sich den Hörern mit, die den Tondichter mehrmals in der vormittäglichen Generalprobe wie auch im Abendkonzert auf das Podium rief. Vielleicht gibt der entschiedene Erfolg dieser Symphonie die Anregung, auch auf den „Merlin" desselben Autors zurückzugreifen; die Oper ist mit Unrecht ganz in Vergessenheit geraten. Beethovens Leonoren-Ouvertüre No. 3 und Schuberts Symphonie in C bildeten den übrigen Teil des Programms; für die letztere legte sich Richard Strauß mit

ganz besonderer warmer Anteilnahme ins Zeug; das Finale zog wie ein Freudenrausch vorüber.
E. E. Taubert

Der 5. Kammermusik-Abend des Klingler-Quartetts gipfelte in Schuberts C-dur Quintett (zweites Violoncell Max Baldner), womit jedoch nicht gesagt sein soll, daß Beethovens D-dur und Schumanns F-dur Quartett weniger vortrefflich ausgeführt worden wären. — Das ausgezeichnete Sevčik-(Lhotsky-)Quartett errang mit Dvořák's F-dur- und Beethovens letztem Quartett wieder einen großen Erfolg und gab der Pianistin Erika von Binzer in Thuilles gediegenem Quintett Gelegenheit, sich als ebenbürtige Partnerin zu zeigen. Wilhelm Altmann

Fritz Kreisler musizierte mit dem von Theodore Spiering feinfühlig geleiteten Blüthner-Orchester. Über das Spiel des hervorragenden Geigers ist Neues nicht zu sagen; sein glänzendes Stakkato, seine fabelhafte Bogentechnik, sein virtuoser Elan zwingen immer wieder zur Bewunderung. Das virtuose Element scheint in der letzten Zeit bei ihm freilich etwas zu sehr in den Vordergrund gerückt; der Vortrag von Viotti's a-moll Konzert op. 22 hinterließ darum einen ungetrübteren Eindruck als der des Beethovenschen. — Der Königliche Hof- und Domchor veranstaltete unter Hugo Rüdel ein Neuheitenkonzert, in dem ausschließlich Kompositionen lebender Tonsetzer zu Gehör kamen. Hervorgehoben seien aus der Überfülle der Darbietungen: ein ergreifender Begräbnisgesang von Robert Kahn, ein liebliches Wiegenlied Mariae für Sopransolo und gemischten Chor von Georg Schumann, ein harmonisch fesselnder achtstimmiger a cappella-Chor „Abend“ von Karl Weigl, eine wirkungsvolle Lamentation für eine Solostimme und vierstimmigen Knabenchor mit Orgelbegleitung von Karl Thiel und vor allem drei deutsche Motetten für gemischten Chor von Friedrich E. Koch, wahre Perlen ihrer Gattung, die unseren Kirchenchören angelegentlichst empfohlen seien. Bernhard Irrgang erwies sein eminentes Können in dem meisterlichen Vortrag der Variationen und Fuge op. 40 von Martin Grabert, einer ansprechenden, gediegenen Arbeit; solistisch beteiligten sich ferner mit Glück Erna Denera, Hertha Dehmlow und Fritz Espenhahn (Cello). — Äußerst genußreich verlief das Konzert von Hildegard Klengel und Emmy Neuner, die Werke für zwei Klaviere zum Vortrag brachten. Gesundes musikalisches Empfinden, Natürlichkeit der Auffassung und Gestaltung sowie eine hochentwickelte technische Fertigkeit zeichnen ihre Vorführungen aus. — Sehr günstige Eindrücke hinterließ auch das Klavierspiel von Anna Bohm, die u. a. Schumanns Sonate op. 22 in durchaus anerkennenswerter Weise vermittelte. Eine sympathische Sängerin lernte man in Eva von Skopnik kennen. Sie verfügt über ein bemerkenswertes Vortragstalent; der weiteren Ausbildung ihrer hübschen, leider etwas spröden Stimme wird sie ernste Sorgfalt zu widmen haben. — Carl Friedberg, an seinem ersten Abend glänzend disponiert, spielte u. a. die Variationen op. 27 von Julius Weismann, eine besonders in rhythmischer und harmonischer Hinsicht interessierende Arbeit, deren voller Wirkung nur die allzu große Ausdehnung hindernd im Wege steht. Willy Renz

M. Cordelia Lee (Violine), die mit dem Blüthner-Orchester ein Konzert gab, spielte sehr ungleich; neben Stellen, die ihr sehr gut gelangen, gab es viel Unfertiges zu hören. Immerhin scheint sie ein beachtenswertes Talent zu sein. Theodore Spiering leitete das Orchester mit sicherem Geschick. — Das Neue Berliner Tonkünstlerinnen-Orchester brachte in seinem Konzert als Novität eine Serenadenmusik op. 40 von Paul Juon. Die Komposition ist eine gefällige glatte Arbeit, sie dürfte bei niemand Anstoß erregen und wohl auch niemand zu besonderen Beifallsbezeugungen hinreißen. Die Leistungen des Orchesters waren unter der sicheren Leitung von Leo Schrattenholz recht lobenswert. — Wilhelmine Demmers besitzt einen wohlklingenden Mezzosopran; leider waren erhebliche Mängel in der Atemtechnik und in der Aussprache zu konstatieren, die noch zu beseitigen sind. — Marie Blitar (Gesang zur Laute) und Jeanne Robert (Rezitation) gaben einen Volkslieder- und Vortragsabend. Beide Damen erfüllten ihre Aufgaben zu allgemeiner Zufriedenheit, so daß sie sehr reichlichen Beifall des Publikums ernteten. — Ebe Colombo verfügt über eine sympathische Stimme, die jedoch für den Konzertsaal zu dürftig klingt. Max Vogel

Armida Senatra ist eine Geigerin von ganz außergewöhnlicher Begabung. Sie besitzt Ton, Temperament, Herz und Intelligenz. Nur ihre Technik hält diesen Eigenschaften nicht die Wage. Hier ist zu raten: üben, üben und nochmal üben. — In Oskar Seelig lernte man einen jungen, sehr stimmbegabten Baritonisten kennen, wie er nicht alle Tage gehört wird. Wenn er sein vorerst wohl und übel angebrachtes Draufgängertum ablegen wird, wird er von sich reden machen. — Else Gipser erweckte mit zwei Konzerten von Mozart und Beethoven und drei Solostücken von Chopin einen vorteilhafteren Eindruck als an ihrem vorangegangenen Abend, wenngleich ihre nervöse Art auf die Dauer mehr beunruhigt als erfreut. — Marthe de Vos-Aerts (Klavier) spielt technisch brav; sie zeigte sich selbst dem schwierigen Schluß in Francks „Prélude, Choral und Fuge“ gewachsen. Der guten Gliederung und den bestimmten Einsätzen stand eine schwächere seelische Intensität gegenüber. Edmond van Horen (Cello) ist ebenfalls ein sicherer Musikant, aber leider zu äußerlich, was auch im Programm zum Vorschein kam. — Adam Dolzycki brachte neben einem eleganten Konzert von Paderewski, in dem die tüchtige Pianistin Zofia Janczewska-Rybaltowska den Klavierpart inne hatte, die Faust-Symphonie von Liszt zur Aufführung und erwarb sich durch seine eindringliche Auslegung des leider selten gehörten bedeutenden Werkes den lebhaften Dank einer andächtigen Zuhörerschar. — Sigmund Feuermann, ein Knabe von etwa zwölf Jahren, spielte neben einigen Solostücken das Violinkonzert von Brahms mit dem Blüthner-Orchester. Gerade die Tatsache, daß ihm Kunststücke weniger gelingen als rein Violinistisches, läßt auf eine ganz ungewöhnliche Begabung schließen. Sein Spiel ist keusch und durchaus innerlich; es bietet das merkwürdigste Vergnügen, indem es das Urelement der Seele in schönster Form bloßlegt.

Dieser junge Geiger wird noch Vielen unvergleichliche Freude bereiten. — In Mark Hambourg's Spiel frißt ein Komplex robuster, harter Energieen so gut wie alles in sich hinein, was aus der Liebe der von ihm vorgetragenen Werke zu uns sprechen sollte. So kommt es, daß man namentlich bei größeren Stücken nicht ohne Widerwillen seiner technisch strengen, ja ungeheuerlichen Kunst sich hingeben kann. — Maria Carreras (Klavier). So sehr sympathisch das schamhafte Spiel dieser sich prächtig entwickelnden Künstlerin ist, man muß sie drängen, ihre Intentionen jedesmal zu Ende zu führen und mehr auf Schattierung zu achten.

Arno Nadel

Die Uraufführung von Felix Draesekes „Christusmysterium" hat kürzlich ihren Abschluß gefunden. Die monumentale Tetralogie ist mit dem Oratorium „Tod und Sieg des Herrn" verklungen. Ich habe über Anlage und Aufbau des Oratorienzyklus in den letzten Heften der „Musik" schon das Wichtigste gesagt und kann in einem Rückblick nur wiederholen, daß das gestellte dramatische Ziel nicht erreicht worden ist. Die matte Zusammenstellung des Textes, die beinahe an Klopstocks Geisterwelt erinnernde Einführung der betrachtenden und erklärenden Chöre haben das Christusdrama zu einer Reihe epischer und lyrischer Szenen umgestaltet. Durch die Ausschaltung des Historikus der Alten ist ein unklares, unplastisches Bild zustande gekommen, ein musikalisches Epos von wenig bildnerischer Kraft. Der Schlußteil der Tetralogie bringt für die Beurteilung des Werkes keine neuen Momente. Man bewundert wieder die meisterhaft geschriebenen Chöre, namentlich den packenden, imposanten Schlußchor, und die Größe von Draesekes musikalischem Können. Dagegen sind die ariosen Partieen wieder matt wie in den vorangegangenen Teilen. Selbst in den packendsten Szenen der Passion kommt es kaum zu einer größeren, tiefer greifenden Wirkung. Ich glaube, man wird einigen Chören wohl hin und wieder in Kirchenmusiken begegnen, aber das gesamte Oratoriumwerk wird kaum häufiger erklingen. Dazu fehlt der Musik die Eigenart und Kraft der Anschauung. Die Uraufführung ist in erster Reihe Bruno Kittel zu danken, der mit unermüdlicher Energie die Aufführung durchgesetzt hat. Aber auch die Solisten Albert Fischer, Hertha Dehmlow, George A. Walter u. a. gaben sich alle Mühe, dem Werk zu einem größeren Erfolg zu verhelfen. Draeseke wurde denn auch am Schluß der Aufführung mit großem Enthusiasmus gefeiert. — Eine Gedächtnisfeier für Robert Radecke veranstaltete Prof. Dr. Ernst Radecke, der Sohn des Meisters, in der Philharmonie. Robert Radecke ist mit seinen Liedern im Volkston bis in die weitesten Kreise, ja sogar bis in die Schulfibeln gedrungen. Seine traulichen Weisen, von denen Melanie Kurt in diesem Konzert eine Auswahl sang, gehören zum Besten, was das Volkslied seit Zelters und Schulzes Zeiten aufzuweisen hat. In diesen Stücken liegt Radeckes Hauptbedeutung. Weniger wollen uns seine symphonischen Arbeiten gefallen. Seine F-dur Symphonie, die den Abend eröffnete, ist trotz aller Gediegenheit der Arbeit, trotz aller formalen Glätte ein unbedeutendes Stück. Am Schluß des Konzerts gab es noch eine kleine Überraschung. Lilli Lehmann sang „Isoldes Liebestod". Über Frau Lehmanns schon etwas brüchige Stimme ist nichts Neues zu sagen. Doch mußte man wieder darüber staunen, wie die gefeierte Künstlerin in einzelnen Momenten den Hörer noch heute zu packen weiß. Der Konzertgeber, Ernst Radecke, wies sich übrigens mit seiner Direktion als routinierter, sicherer Kapellmeister aus. — Über Serge Wassilenko's Orchesterabend, der eine Suite „Au Soleil", einen Liederzyklus „Beschwörungen" und einen „Phantastischen Walzer" von Wassilenko brachte, ist wenig zu sagen. Es ist eine gefällige, melodiöse, unterhaltende Musik, die Wassilenko schreibt, eine Balletmusik, die mit ihrer sauberen, eigenartigen Instrumentation für gute Gartenkonzerte die rechte Literatur abgeben würde. Die Gesänge, von Petrowa Swanzewa technisch sehr fein vorgetragen, sind musikalisch wertvoller, doch für mein Empfinden nicht charakteristisch genug. — Einige neue Chöre hörte ich im Konzert des Männerchors ehemaliger Schüler des Königlichen Domchores. Darunter eine wirkungsvolle Ballade „Jane Grey" von Rödelberger und einen Zyklus „Liebeswalzer" mit Klavierbegleitung von Clemens Schmalstich, die allerdings kaum in ein größeres, vornehmes Konzert gehören. Die Chöre im Walzertempo, die vom Chor unter Stöckerts Leitung trefflich gesungen wurden, werden als Vereinsstücke oder Gratulationsmusiken wohl ihr Glück machen. Als Solisten wirkten an diesem Abend die begabte Geigenspielerin Margarete Leistner und die Pianisten Clemens Schmalstich und Charles Bünte mit. Letztere spielten sehr gewandt Werke von Bruch und Rudorff für zwei Klaviere. — Einen Liszt-Abend veranstaltete Frieda Kwast-Hodapp. Sie spielte die „Études d'exécution transcendante" mit großem Schwung und technischer Meisterschaft. Allerdings fehlt ihrem Spiel das Eigene, Persönliche, das uns aus Busoni's oder Sauers Interpretierung herausklingt. Als Pianistin bot sie aber eine Leistung, die rein klavieristisch von wenigen ihrer Kolleginnen erreicht wird. Georg Schünemann

Margarete Cloß ist mit der Ausbildung ihres besonders in der Tiefe gut klingenden Mezzosoprans noch lange nicht zu Ende. Die Lieder von Heinrich Rücklos zeigten keine bemerkenswerte Physiognomie. — Fannie Bloomfield-Zeisler (Klavier) verdiente die lauten Beifallsbezeugungen ihrer Zuhörerschaft nur teilweise, denn Beethoven und Schumann spielte sie im höchsten Grade unrhythmisch und willkürlich. Später wurde es aber besser, und Liszts „Liebestraum" war eine Meisterleistung. — James Simon zeigte sich in seinem Klavierabend wieder als solider und sehr musikalischer Spieler. Er scheint jetzt auch mehr Wert auf virtuosen Glanz in seinem Spiel zu legen. Elsa Dankewitz sang Lieder des Konzertgebers, von denen mir besonders „Wiegenlied" und „Maiwunder" als glücklich getroffen aufgefallen sind. — Anna Franck (Klavier) gab sich ungleichwertig. Beethoven ließ viele Wünsche offen, aber Schumann spielte sie einwandfrei. Auf einen stellenweise festeren Rhythmus und elastischeren Anschlag

wird noch zu achten sein. — Durch eine zierliche Stimme und nettes Vortragstalent nahm Dora Clairmont für sich ein, die ihre Gesänge selbst auf der Laute begleitete. Die übrigen Begleitungen führte Max Saal am Klavier und auf der Harfe hervorragend aus. — Der junge Ernst von Lengyel versetzte alle wahrhaft Musikverständigen durch sein Klavierspiel in helle Begeisterung. Hier ist nicht zuviel gesagt, wenn man von einem Klaviergenie spricht. Alles, was für vollwertige, höchste Kunst in Betracht kommt, ist bei ihm in hohem Maße vorhanden, und es ist kein Zweifel, daß er einst zu den Leuchten der Kunst gehören wird. — Bessie Birdie Kaplan hätte mit ihrem Klavierabend ruhig noch ein Jahr warten können. Sie hat ja Talent und auch eine ganz gute Technik, aber die Gesamtleistung ist eben nichts Besonderes. — In einem Festkonzert zum Gedächtnis der 200. Wiederkehr des Geburtstages Friedrichs des Großen dirigierte Clemens Schmalstich sehr geschickt das Orchester und einen 1200 Stimmen starken Chor. Die anspruchslose Musik, die er zu dem Melodrama „Die Potsdamer Wachtparade" geschrieben, paßt sich den Vorgängen gut an. Auch die Flötenvorträge von Emil Prill fanden lebhaften Beifall. — Im 14. Loevensohn-Konzert wurde wieder sehr fein musiziert (Violine: Van Laar, Cello: Béla von Csuka, Klavier: Max Trapp). Die Violinsonate von Emanuel Moór ist die Durchschnittsarbeit eines Vielschreibers. Der Liederzyklus „Chinesisch-deutsche Jahres- und Tageszeiten" von Hugo Leichtentritt, von Anton Sistermans unübertrefflich wiedergegeben, enthält warm empfundene, manchmal etwas überschwengliche Musik. — Einen großen Genuß brachte der Kammermusik-Abend von Bruno Hinze-Reinhold (Klavier), Irma Saenger-Sethe (Violine) und Anna Hinze-Reinhold (Klavier). Die zum ersten Male gespielten Stücke von Guy Ropartz und Debussy zeigten wieder die bekannten Züge ihrer Autoren. — Willem de Boer ist ein junger talentvoller Geiger, der nur manchmal auf Kosten der Schönheit einen zu großen Ton aus seinem Instrument ziehen will. — Sehr gefallen hat mir wieder das Klavierspiel von Marie Bergwein. Sie hat doch wirklich sehr viel zu geben und entwickelt sich immer mehr zu einer bedeutenden Künstlerin. Emil Thilo

Gustav Havemann zählt zu unseren besten Geigern. Namentlich seine Technik ist so vollkommen, daß Schwierigkeiten für ihn nicht mehr zu existieren scheinen. Am Klavier wurde er von Maja Samuelsen gewissenhaft unterstützt. — Herbert Lilienthal gehört als Pianist noch dem Durchschnitt an. Sein Anschlag zeigt zu wenig Kultur. Seine Technik ist im allgemeinen schon zuverlässig; nur übernahm er sich oft im forte. In musikalischer Beziehung zeigte er Geschmack und Empfinden. — Der Sängerin Mildred Faas hörte man gern zu. In gesangstechnischer Beziehung besitzt sie alles, was man im Konzertsaal verlangen muß. Ihr Vortrag ging schon darüber hinaus, er war persönlich. — Enrico Bossi, der bekannte italienische Komponist, zeigte sich als Meister auf der Orgel. Er erzielte durch seine feine Registrierkunst wunderbare Effekte. Daraufhin waren auch eigene Orgelkompositionen angelegt, die in der Stimmung Eigenartiges boten. Mit dem Meistergeiger Arrigo Serato zusammen spielte er u. a. eine Sonate von Veracini. — Die Klaviertechnik von Conrad Hannß ist noch nicht sauber genug ausgefeilt. Der Anschlag ist auch noch hart und bedarf der Kultur. Von Tiefe in der Auffassung war nichts zu spüren. — Über den Liederabend von Hildegard Dietrich muß man mit dem Ausdruck des Bedauerns hinweggehen, daß sich die Dame überhaupt hat verleiten lassen, das Konzertpodium zu betreten. — Auch über den Klavierabend von Adelia Hofgaard läßt sich nichts Kritisches sagen, da die Konzertgeberin augenscheinlich völlig indisponiert war. — Jacques Kasner ist ein tüchtiger Geiger, der bereits eine nennenswerte Technik besitzt. Sein Ton und Vortrag ist aber noch zu farblos. Er wurde von August Göllner am Klavier anschmiegsam begleitet. — Temperamentvoll spielt die Violinistin Renée Chemet, trotzem sie von ihrem Begleiter des öfteren behindert wurde. Ihr Ton ist sehr zart, aber ausdrucksvoll, was der französischen Musik sehr zustatten kam. Die Technik ist bei ihr schon zu einem hohen Grade entwickelt. — Erfreuliches leistete das klavierspielende Ehepaar Hans Hermanns und Friedel Hermanns-Voget. Hier wurde mit Hingabe und beachtenswertem Können musiziert. — Die Pianistin Margit von Dalnoky bietet noch Unausgereiftes. Die Technik ist noch zu bedacht und mühsam. Daher kann sich auch der Vortrag nicht entfalten. Besondere Beachtung verdient das Anschlagsstudium. — Das Konewsky-Quartett ist im Ensembleklang noch nicht ausgeglichen genug. Die Primgeige dominiert, oder besser gesagt: die Primgeigerin überragt ihre Quartettgenossinnen bedeutend. In Dvořáks A-dur Klavierquintett (mit Ossip Gabrilowitsch) war der Klang und die Intonation besser. — Emmy Nawrath zeigte an ihrem Liederabend eine schöne, aber noch nicht festsitzende Stimme. Die Höhe ist hart und flackernd. Vor allem ist die schlechte Aussprache zu bemängeln. — Die sehr junge Pianistin Fanny Weiland führte sich mit einer leichteren Beethoven-Sonate recht ansprechend ein. Sie besitzt unbedingt Talent, das zu Hoffnungen berechtigt. Walter Dahms

Recht erfreulich waren die Eindrücke, die ein Liederabend von Adelheid Pickert hinterließ. Die geschmackvolle Zurückhaltung, die die Künstlerin im Vortrag zu erkennen gab, wirkte im Verein mit ihrer ausgeglichenen Gesangskunst besonders sympathisch. Als Richtschnur für ihre weitere stimmliche Ausfeilung möge es der sympathischen Sängerin dienen, daß ihre Stimme vorläufig im piano bei weitem am schönsten klingt. — Anmutiges Vortragstalent, gepaart mit stimmlich und gesangstechnisch anerkennenswerten Qualitäten bekundete Luise Hirt, deren Vorträgen allerdings eine noch deutlichere Aussprache wesentlich erhöhten Reiz verleihen würde. — Hellge Lindbergs glanzvoller Bariton machte in einer Reihe italienisch gesungener Kleinigkeiten keine üble Figur. Wer aber in Deutschland singt, sollte bedenken, daß er sich nicht ausschließlich in fremdländischen Idiomen bewegen darf. Nach dieser Richtung hin blieb der Künstler in dem weitaus größten Teil seines Programms in unserer

Schuld. — Dora Windesheims farblose Vortragsmanier ließ namentlich bezüglich der Wagnerschen Lieder viele Wünsche offen. Auch ihre Stimme, wie deren Behandlung gibt zu näherem Eingehen keinen Anlaß. — Mit einer interessanten, geschickt gesteigerten und von warmem Empfinden zeugenden Violinsonate von Ludwig Thuille op. 30 machte uns das Konzert von Hedwig Holtz bekannt. Die Konzertgeberin selbst spielte hölzern und geistlos, zudem mit unnötiger Kraftentwickelung ihren Part herunter, so daß Nicolas Lambinon Mühe hatte, seine bekannten tüchtigen Eigenschaften feiner Vortrags- und Tongebungskunst zu behaupten. Von Bruno Weyersberg hörte ich ein unglaublich langweiliges Adagio aus einem Popperschen Cellokonzert immerhin tonschön vortragen. — Mathilde von Pfyffer ist die prädestinierte Fortissimosängerin. Wo es gilt, Kraft und Energie zu entfalten, da ist ihr Organ wie ihre Vortragsart am Platze. Feinere Nuancierungen mißlingen ihr gänzlich. Von ihrem Begleiter E. J. Wolff hätte sie lernen können, was es heißt, geschmackvoll zu nuancieren. — Das 3. Abonnementskonzert von Florian Zajic und Heinrich Grünfeld vermittelte in Tschaikowsky's Streichsextett op. 70 die Bekanntschaft mit einem in Faktur wie Erfindung zwar leichtgeschürzten, aber doch seiner prägnanten Charakteristik wegen interessanten Tonstück, das zudem den beiden Konzertgebern Gelegenheit gab, die weiche Schönheit ihres Tons vorteilhaft zu präsentieren. Eine Violoncellosonate von Xaver Scharwenka op. 46, bei der der Komponist mit gewohnter Meisterschaft den Klavierpart ausführte, gefiel durch ansprechende Melodik und temperamentvollen Schwung. Zwischendurch spendete Hermine d'Albert einige recht verblaßte Lieder von Robert Franz und drei der schönsten Gesänge von Hugo Wolf; mit letzteren erzielte sie gute Wirkung. — Schwach ist es zurzeit noch um das gesangliche Können von Hildegard Krey bestellt. Zu einer kleinen unbedeutenden Stimme gesellt sich eine im Erfassen ihrer Aufgaben nicht gerade glückliche Vortragsart, die zudem, was Festigkeit und Sicherheit der Tongebung betrifft, recht oft ins Anfängerhafte geriet. Weder in den Brahmsschen, noch in den Schubertschen Liedern zeigte sich jenes Etwas, das über die Schlacken der Gegenwart hinweg Hoffnungen für die Zukunft erweckt. Recht Annehmbares dagegen bot ihr Begleiter Dr. Jenö Kerntler. Emil Liepe

BOSTON: Die Symphoniekonzerte haben uns einige Neuheiten gebracht. Die wichtigste war wohl die Zweite Symphonie von Edward Elgar. Jeder moderne Komponist meint, sein Werk müsse die Länge von Beethovens „Neunter" erreichen, ungeachtet ob ihre Gedanken dies ertragen oder nicht. Nur das Finale dieses Werkes ist zweifellos bedeutend. Elgar's Violinkonzert wurde gleichfalls vorgeführt. Es ist ziemlich gekünstelt, und der Komponist scheint hauptsächlich darüber nachgedacht zu haben, wie er möglichst viele technische Schwierigkeiten in das Werk hineinbringen könne. Es wurde von Albert Spalding gespielt, der diese Schwierigkeiten gut bemeisterte. — Wir hatten zwei Besuche von Orchestern aus anderen Städten. Das New Yorker Philharmonische Orchester kam mit Josef Stransky. Der Dirigent machte einen ausgezeichneten Eindruck; er war im Tempo elastisch und in der Interpretation künstlerisch feinfühlig. Eine große Überraschung bedeutete das Konzert des Chicagoer Orchesters unter Frederick Stock. Dieses Orchester stand lange unter der strengen Leitung von Theodor Thomas und ist durch seinen Namen bekannt geworden. Jedermann glaubte, nach Thomas' Tode würde das Orchester rückwärts gehen. Es freut mich sehr, sagen zu können, daß dies nicht der Fall ist. Die Vorführungen unter F. Stock waren ganz hervorragend, und in einigen Punkten steht dieses Orchester unserem eigenen großen nicht nach. — Boston hatte kurze Zeit vorher die amerikanische Erst-Aufführung der Jenaer Symphonie von Beethoven, die Professor Stein entdeckt hat. Sie macht den Eindruck eines etwas verwässerten Haydn. Gleichgültig, ob es von Beethoven stammt oder nicht — es ist kein wichtiges Werk, weder in musikalischer noch in historischer Hinsicht. — Von Solisten seien erwähnt: Geraldine Farrar, die im übrigen auf der Opern-Bühne viel besser ist als im Konzertsaal, der Tenor Edmond Clement, von dem dasselbe gilt, und der Cellist Alwyn Schroeder, der bei einem der Symphoniekonzerte auftrat; er ist wohl zurzeit der beste Violoncellist, den wir in Amerika haben. — Bald nachdem ich „Pelleas und Melisande" von Debussy genossen hatte, spülte ich meine Ohren mit Schubert, Brahms, Franz, Hugo Wolf (und ein wenig Richard Strauß) aus bei einem Liederabend von Elena Gerhardt. Dort fand ich wirkliche Begeisterung und Freude. Nach soviel musikalischem Verdruß und Trübsinn war es gut, sich wieder in das Sonnenlicht zu begeben; Frl. Gerhardt sang wundervoll. — Von Klavierspielern geht ungefähr im Verhältnis einer auf jeden Einwohner. Aber wenige besuchen sie, nur die unglückselige Kritik.

Louis C. Elson

BRAUNSCHWEIG: Im 6. Symphoniekonzert der Hofkapelle unter Richard Hagel (Dante-Symphonie) führte sich die Geigerin Palma von Paszthory (Mendelssohns Violinkonzert), im 7. der Cellist Jean Gerardy hier erfolgreich ein. Die Hofkapelle spielte die „Erste" und „Ungarische Tänze" von Brahms, sowie die Lustspiel-Ouvertüre von Reger. Alfred von Bary veranstaltete mit Alexander Dillmann einen Wagner-Abend. E. Petersen und Joh. Appelboom (Werke für zwei Klaviere) mit M. Schoepffer (Gesang), Susanne Wolters (Gesang) mit F. Saffe (Klavier) und Giëmser (Geige), E. Knoche (Klavier) mit L. Dransfeld-Hannover (Gesang) vervollständigten das musikalische Bild während des Faschingmonats.

Ernst Stier

BRESLAU: Unter den bemerkenswerten musikalischen Ereignissen der letzten Zeit ist vor allem zu verzeichnen eine vortreffliche Aufführung der Neunten Symphonie mit der Breslauer Singakademie unter Dohrn und dem durch diesen ausgezeichneten Dirigenten in jahrelanger Arbeit zu großer Leistungsfähigkeit erzogenen Orchester des Orchestervereins. Die von Mozart für die Orgelwalze einer Uhr komponierte f-moll Phantasie (K. V. No. 594), die Alois Schmitt für Streichorchester und Orgel

bearbeitet hat, konnte dagegen nur mäßiges Interesse erregen. Die Soli in der „Neunten" wurden von Anna Stronck-Kappel, Therese Funck, Matthäus Roemer und Julius von Raatz-Brockmann mit gutem Erfolge gesungen. Mehr Gefallen als an der f-moll Phantasie fand das Publikum an der von Alfred Wittenberg und Paul Hermann reizend gespielten „Concertanten Symphonie" für Violine und Viola (K. V. No. 364). Als Geiger großen Stils zeigte sich Wittenberg in dem Violinkonzert von Tschaikowsky. Lula Mysz-Gmeiner sang beifällig aufgenommene Lieder von Schubert und Loewe. Das 9. Abonnementskonzert vermittelte uns die Bekanntschaft mit der neu entdeckten Jugendsymphonie Beethovens, die dem Publikum ausnehmend gefiel. Elly Ney-van Hoogstraten spielte wunderbar abgetönt das d-moll Klavierkonzert No. 1 von Brahms. Im 10. Abonnementskonzert erlebten wir eine Aufführung des „Orpheus" von Gluck mit Agnes Leydhecker in der Titelrolle und der trefflichen Emma Bellwidt als Euridice. Der erste und dritte Akt gingen ziemlich eindruckslos vorüber, der zweite dagegen übte wieder seine alte Macht auf das Publikum aus. — Zum 4. Kammermusik-Abend war Georg Schumann geladen worden. Er spielte mit Wittenberg (Violine) seine Sonate für Violine und Klavier in d-moll op. 55 und mit Dohrn seine Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven für zwei Klaviere op. 32. Von den beiden Werken machte die Sonate durch die feine, geistvolle Art der musikalischen Diktion den stärkeren Eindruck. Unser Streichquartett (Wittenberg, Behr, Hermann und Melzer) steuerte das C-dur Quartett op. 59 No. 3 zur Vervollständigung des Programms bei. Im 5. Kammermusik-Abend hörten wir u. a. ein neues Streichquartett e-moll von P. August v. Klenau, das vom Publikum beifällig aufgenommen, von der gesamten Kritik dagegen ziemlich deutlich abgelehnt wurde. — In dem Benefizkonzert für den Alters- und Invaliden-Unterstützungsverein der ständigen Musiker des Breslauer Orchestervereins spielte Ysaye mit berückend schönem Tone das Violinkonzert No. 3 von Saint-Saëns. Unerwartet großen Eindruck machte das Largo aus dem d-moll Konzert für zwei Violinen, das Ysaye mit Hermann Behr zusammen vortrug. — Von auswärtigen Künstlern ließen sich in eigenen Konzerten hören: die Pianisten Godowsky, Paul Goldschmidt, Jascha Spiwakowski, der auch hier alles in Erstaunen setzte, Teresa Carreño und Komtesse Helene Morsztyn. Ferner die Geiger Petschnikoff und Rudolf Weinmann; endlich die Sänger Wüllner, Plaschke, Eva v. d. Osten-Plaschke, Maria Freund und Flore Kalbeck. — Bemerkenswert durch größten Schliff des Vortrags traten aus dem Rahmen der übrigen Konzerte hervor die Konzerte der drei größten Männergesangvereine: des Gesangvereins Breslauer Lehrer (Max Krause), des Spitzerschen Männergesangvereins (Hugo Fiebig) und des Waetzoldtschen Männergesangvereins (Heinrich Melcher). Von einheimischen Künstlern erspielten sich die stärksten Erfolge die temperamentvolle Pianistin Mathilde Hirsch-Kauffmann und die tüchtigen Geiger Silhavy und Professor Druscovich. J. Schink

BRÜSSEL: Nach dem glänzenden Gelingen des Beethoven-Zyklus in fünf Konzerten, dessen Gipfel die herrliche Aufführung der „Neunten" war, konnte im 6. Konzert eine Steigerung nicht mehr erzielt werden. Die für die Brüsseler Weltausstellung 1910 geschriebene, aber seinerzeit nicht aufgeführte „Eröffnungs-Symphonie" von Gilson vermochte dank der glänzenden Instrumentation und geschickt geschilderten Ausstellungsszenen sehr zu interessieren, weniger aber Liszts „Tasso". Dessen Es-dur Konzert und Solostücke verschafften der jugendlichen Suzanne Godenne einen glänzenden Erfolg, und Wagners „Rienzi"- und „Faust"-Ouvertüren, sowie das „Meistersinger"-Vorspiel und das „Siegfried-Idyll" gaben dem Publikum nochmals Gelegenheit, dem Triumphator der diesjährigen „Concerts populaires" Otto Lohse begeistert zu danken für all die auserlesenen Genüsse. — Das 3. Concert Ysaye leitete Panzner, der sich mit Brahms' „Erster", „Don Juan" von Strauß, Isoldens Liebestod und dem „Meistersinger"-Vorspiel glänzend einführte. Der hier schnell beliebt gewordene Friedberg entzückte durch die hochmusikalische, poetische Wiedergabe von Schumanns a-moll Konzert und Solostücken. — Das 4. Konzert dirigierte Steinbach. Für die Bachsche D-dur Suite und Haydnsche Symphonie No. 3 waren wohl nicht genügend Proben gehalten worden, aber Beethovens „Leonore" No. 2, einige allerliebste Nippsachen von Mozart, Brahms und Schubert und „Tod und Verklärung" von Strauß wurden unter Steinbachs hochintelligenter Leitung prächtig gespielt. — Im Konservatorium gab es eine Bachsche Kantate, die „Jenaer Symphonie", die immerhin interessierte, wenn man auch vom Geiste Beethovens nicht viel entdeckte, und das glänzende „Te Deum" von Bruckner. Großer Erfolg für Maria Philippi, die mit ihrer herrlichen Stimme die Rhapsodie von Brahms, sowie Lieder von Schubert und Brahms unter hellem Jubel sang. — Von Solistenkonzerten sei Berthe Marx-Goldschmidt mit einem virtuos absolvierten „Fantasieen-Abend" sowie das Pariser Capet-Quartett erwähnt, pie zwei Beethoven-Abende unter großem Beifall absolvierten. Felix Welcker

DORTMUND: Im 4. Musikvereins-Konzert überwog unter Jansen die Wiedergabe von „La vita nuova" von Wolf-Ferrari diejenige des dritten Teiles von Bossi's „Paradiso perduto" (Die Erde). Stimmungsvoll kamen in jenem die lyrischen Schönheiten seitens des Chors, des Orchesters und der Solisten Emma Bellwidt und Richard Breitenfeld (Gesang), mit Unterstützung von Georg Thiele (Orgel) und Ed. Kreuzhage (Klavier) zum Ausdruck. — Fein ausgefeilte Chöre von Schumann, Brahms u. a. bot Holtschneider mit der Musikalischen Gesellschaft. Anna Stronck-Kappel sang eine vornehme Auswahl von Liedern neuerer Meister, und Prof. Nießen und Willy Eickemeyer waren feinfühlige Ausdeuter von Brahms' Sonate in f-moll für zwei Klaviere. — Max Reger dirigierte in einem Hüttner-Konzert seine Lustspiel-Ouvertüre, und mit Überlegenheit spielte Frau Kwast-Hodapp Regers f-moll-Konzert. — Nicht als ausübender Künstler, sondern als Gastdirigent erschien diesmal

Marteau, ohne jedoch der Eroica eine persönliche Note zu verleihen. Mit ebensoviel Sicherheit und Klarheit wie reifer Auffassung spielte Gunna Breuning Beethovens Violinkonzert. In einem Klavierabend wirkte Emil Sauer nicht nur durch die Virtuosität, sondern auch durch die Ausdruckstiefe seines Spiels. In einem Orgelkonzert zeigte Karl Straube durch seine überraschende Registrierungskunst in Werken von Bach die Modernität dieses Altmeisters.

Heinrich Bülle

DRESDEN: Das 5. Symphoniekonzert (Serie B) im Königlichen Opernhaus brachte einmal eine Uraufführung, nämlich die der Ballade „Ebbe Skammelsen" von Paul August v. Klenau, einem jungen dänischen Komponisten, der im Vorjahre mit seiner sehr wertvollen Symphonie f-moll hier freudiges Aufsehen erregt hatte. Wenn die großen Hoffnungen, die diese Symphonie erwecken mußte, durch das neue Werk Klenau's nicht erfüllt wurden, so liegt dies daran, daß der Komponist mehr eine Orchesterballade mit Gesang als ein Gesangsstück mit Ochester geschaffen hat. Auf schönen und meist originellen Motiven sich logisch aufbauend, ist der Orchesterpart so stark entwickelt und so vollblütig in der Instrumentation, daß selbst die Riesenstimme Walter Soomers, der sich ernstlich bemühte, charakteristisch und mit dramatischer Belebung zu singen, nur teilweise dem Ansturm des Instrumentalkörpers Trotz bieten konnte. Übrigens ist die deutsche Übersetzung so jammervoll und oft unfreiwillig komisch, daß schon dieser Text einer eindringlichen Wirkung sehr im Wege steht. Die zweite Neuheit des Abends, die Ouvertüre zur heiteren Oper „Prinzessin Brambilla" von Walter Braunfels brachte es ebenfalls nur zu einem mäßigen Erfolg; es ist ein gut instrumentiertes, buntschillerndes und auf den äußeren Effekt berechnetes Stück, das aber von wahrem Humor ebenso entfernt ist wie von Innerlichkeit. — Der Bach-Verein, der unter Otto Richters Leitung einen raschen und sicheren Aufschwung zu nehmen beginnt, bot eine anregende Aufführung „Musik am Hofe Friedrichs des Großen", in der von dem großen König ein reichbewegter Symphoniesatz und ein Flötenkonzert (durch Philipp Wunderlich) zu Gehör kamen. Carl Heinrich Grauns Opernchöre erregten mindestens Interesse, wenn sie uns auch innerlich nichts mehr sagen. Dasselbe gilt auch von einer Arie desselben Tonsetzers aus der Oper „Montezuma", die von Erika Wedekind mit dem Aufgebot ihrer ganzen Kunst gesungen wurde. Von Friedemann Bach hätte man vielleicht wertvollere Arbeiten finden können, als die beiden langatmigen Stücke, mit denen sich Sophie Witting-Seebaß abmühen mußte. Am frischesten wirkten zwei Sätze aus einer Flötensonate von Quantz, obwohl man dabei den Klang der Böhmflöte als stilwidrig empfand. — Die „Musikfreunde" hatten sich für ihr letztes Konzert Siegfried Wagner als Sehenswürdigkeit verschrieben, aber mit der Vorsicht, die der bessere Teil der Tapferkeit ist, hatte man mich benachrichtigt, daß man mich zu dem Abend nicht einladen könne — vielleicht, weil ich Vertreter der „Musik" bin, die gegen die Verhimmlung Siegfrieds durch die hinter ihm stehende Klique entschieden Stellung genommen und die geradezu lächerlichen Lobgesänge, die Glasenapp auf ihn anstimmt, da abgedruckt hat, wohin sie gehören, nämlich in einem Faschingsheft.[1]) Auch hier ist der Direktor der Bayreuther Oper dermaßen „gefeiert" worden, wie's seinem Vater bei Lebzeiten kaum jemals widerfahren ist, woraus natürlich folgt, daß Siegfried mindestens ebenso groß ist als Richard; quod erat demonstrandum. Ich benutze aber die Gelegenheit, zu erklären, daß ich mich von den „Musikfreunden" künftig nicht mehr schneiden lassen, sondern keines ihrer weiteren Konzerte wieder besuchen werde. — In Bertrand Roths Musiksalon sollte Siegfried Burgstaller, ein junger Österreicher, als Komponist eingeführt werden, ein Unternehmen, das an der Melodie- und Formlosigkeit seiner über-impressionistischen Musik vollständig scheiterte. Dagegen erzielte das Petri-Quartett mit einem neuen Streichquartett von Ernst Toch einen angemessenen Erfolg. Obwohl dem Werke die stilistische Einheitlichkeit und die zwingenden Empfindungswerte mangeln, besticht es durch geistreiche Einzelheiten und ein gewisses Pathos der Ecksätze. Noch stärker war die Wirkung, die Ernst v. Dohnanyi's anmutige und klangschöne Serenade für Streichtrio ausübte, die bei aller Harmlosigkeit sich doch stets vom Vulgären fernhält und den guten Musiker allenthalben verrät. Ein Beethoven-Abend von Frederic Lamond und ein Schumann-Brahms-Abend von Percy Sherwood seien aus der Reihe der Solistenkonzerte hervorgehoben.

F. A. Geißler

FRANKFURT a. M.: Das bedeutendste Ereignis der letzten Konzertzeit war die hiesige Erstaufführung der Achten Symphonie von Mahler, an die sich seit der von mächtigem Erfolg umbrausten Münchner Uraufführung im September 1910 keine Stadt gewagt hatte. Sie fand unter Willem Mengelbergs großzügig-inspirativer Leitung durch den „Cäcilien-Verein" im Saalbau statt, und die wohlgelungene, nur in diesem Raum zu klanggewaltige Aufführung, darf als vollgültige Einführung in das glänzende Werk und als beste Vorbereitung für die in unserer großen Festhalle geplante Wiedergabe bei Gelegenheit eines „geistlichen Musikfestes" in der Karwoche unter Mitwirkung anderer Vereine und Orchester (u. a. auch aus Amsterdam) betrachtet werden. Sie war ein musikalisches Ereignis, das den genannten Dirigenten, den bewährten Verein, einen tüchtigen Knabenchor und unser treffliches Opernorchester auf erstaunlicher Höhe zeigte. Es wurde mit so großer Sicherheit gesungen und gespielt, daß die Schwierigkeiten des außergewöhnlichen Werkes kaum einem der zahlreichen Hörer zum Bewußtsein kamen. Hierzu hatten die eifrigen Vorproben unter Leitung von Ferdinand Bischof viel beigetragen. Auch die sieben Solisten hielten sich durchweg gut; es waren dies: Gertrude Förstel, Emma Bellwidt, Ottilie Metzger-Lattermann, Anna Erler-Schnaudt, Felix Senius, Nikolaus Geiße-Winkel und Wilhelm Fenten. Das Mahlersche Werk selbst machte trotz seiner ungleichartigen

[1]) Vgl. das 5. Faschingsheft der „Musik" (Jahrg. X, Heft 10, S. 219 ff.) Red.

Erfindung auf uns denselben packenden Eindruck wie bei seiner Uraufführung unter dem Komponisten. Keiner wird sich dem Eindruck eines intensiven, zum Höchsten strebenden Willens entziehen können, keiner wird leugnen, daß die Anrufung des Heiligen Geistes in jener alten, lateinischen Hymne des ersten Teils im zweiten mit einer Erfüllung gekrönt ist, die freilich mit den Schlußworten des Goetheschen „Faust" wenig mehr zu tun hat, die jedoch von einem, vielleicht äußerlich empfindenden und gestaltenden, jedenfalls aber eigenartigen und temperamentvollen Geist getragen wird. — Die letzten Konzerte der „Museumsgesellschaft" brachten, gleichfalls unter Mengelbergs Leitung, bewährte Orchesterwerke von Beethoven, Mozart und Wagner gut zu Gehör. Die erfolgreichen Solisten waren die Geiger Eugène Ysaye, der weniger mit Mozart als mit Bruch und Saint-Saëns glücklich war, und Achille Rivard, der sich mit dem dritten Violinkonzert des letzteren Komponisten und mit der großen Bachschen Chaconne als tüchtiger und ernster Künstler bei uns einführte. — Das 5. Symphoniekonzert im Palmengarten brachte als fesselnde Novität ein von guter melodischer Erfindungsgabe, farbenreichem Instrumentationssinn zeugendes Vorspiel zu Grillparzers „Sappho" von Rudolf Werner (Siegen), der selbst dirigierte. Ein leiser Mangel an Konzentration und tieferem Gehalt blieb gleichwohl bemerkbar. Ferner hörte man das neue, sehr geschickte Melodram „Jung Olaf" (Wildenbruch) von Schillings, das in vielem an das „Hexenlied" gemahnt, aber vielleicht noch geschlossener in der Form ist und von Max Bayrhammer maßvoll interpretiert wurde, während Max Kaempfert die Orchesterbegleitung plastisch zur Geltung brachte; die g-moll Symphonie von Gernsheim beschloß den Abend. Außerdem lieh noch Sophie Sack ihr Mitwirkung, bewies jedoch mit dem schwierigen Griegschen Klavierkonzert, daß sie bei guter Vorbildung doch noch recht viel zu lernen hat. Das war übrigens auch das ganze Resultat, das die Pianisten der eigenen Konzerte in letzter Zeit boten: Heinrich Eccarius, Edmund Schmid, selbst Norah Drewett und Leonid Kreutzer, die doch schon über vorgeschritteneres Können verfügen. Auch den Sängerinnen Klara Kochenrath und Leni Reichard ist noch weiteres Studium vonnöten. Als geschmackvoll-reife Sängerin wirkte dagegen Käte Neugebauer-Ravoth mit Liedern von Schubert und Marie Hartzer-Stibbe, die selbst begleitete. Ihre Gesänge machten den Eindruck von gefälligen, gut konzentrierten Kompositionen. Am besten gefielen uns „Leben", „Weiße Mondnacht" und „Wiegenlied". Eine Violinsonate, die ferner von der Komponistin und ihrem Gatten Richard Hartzer recht tüchtig gespielt wurde, bringt zu oft nur Figuren statt Einfällen und wirkt daher wenig bedeutend. Einen großen, lebhaften Erfolg hatte schließlich wieder Fritz Kreisler mit seiner klaren, lebendigen Kunst an einem eigenen Konzertabend.

Theo Schäfer

GENF: Im Vordergrund des musikalischen Interesses stehen die Abonnementskonzerte unter Stavenhagens Leitung. Das 3. brachte als Neuheit das Concerto da chiesa in B-dur von Dall' Abaco (1675—1742) und die nachgelassene Es-dur Symphonie von Dvořák, die kein besonderes Interesse zu erwecken vermochte. Solistin war die Sängerin Bressler-Gianoli. Das 4. Konzert vermittelte die Bekanntschaft mit der Pariser Geigerin Renée Chemet, die mit Mendelssohns Konzert einen bedeutenden Erfolg errang. Das Ereignis des Abends war die Premiere von Strauß' „Heldenleben", das, vorzüglich vorbereitet, einen großen Eindruck hinterließ. Das 5. Konzert brachte ausschließlich Beethovensche Werke, darunter die Achte Symphonie in ausgezeichneter Wiedergabe. Frau Mellot-Joubert sang vornehm im Vortrag den Liederkreis „An die entfernte Geliebte". Im 6. Konzert erspielte sich de Greef einen schönen Erfolg. — Ricardo Viñes gab einen Klavierabend, in dem seine glänzenden Fähigkeiten Bewunderung erregten. — Vor ausverkauftem Hause veranstaltete Stavenhagen einen Liszt-Abend mit dem Sänger Louis Frölich, der glänzend verlief. — Raoul v. Koczalski gab vier Klavierabende, größtenteils Chopins Werken gewidmet.

I. V. Prof. Oscar Schulz

HAAG: Erwähnenswert sind: ein Liederabend von Hendrik van Oort, der u. a. den ganzen Schubertschen Zyklus „Winterreise" vortrug — eine schwere Aufgabe, die unser trefflicher Sänger vorzüglich löste; weiter ein Liedermittag von Theodore Byard, der, wiewohl er keine ausgiebige, umfangreiche Stimme besitzt, durch geschmackvollen, intelligenten Vortrag starken Eindruck hinterließ. Als eine ausgezeichnete, ungemein reichbegabte und verheißungsvolle Pianistin erwies sich Myra Heß, die ihre Hörerschaft mit ihrem technisch geradezu vollendeten und künstlerisch vornehmen Klavierspiel entzückte. — Tilly Koenen, Leopold Godowsky, Teresa Carreño und das Künstlerpaar Ludwig Wüllner und Coenraad Bos gehören zu den beliebtesten Erscheinungen des hiesigen Konzertsaales; ihr Auftreten entfachte denn auch viel Begeisterung. — Mit einem Beethoven gewidmeten Klavierabend erntete Julius Röntgen vielen Erfolg, ebenso die hiesige Sopransängerin Martine Dhont mit einem Liederabend, von Sophie Byleveld sehr gut begleitet. — Interessant war ein Konzert des englischen Komponisten und Pianisten Hamilton Harty unter Mitwirkung der Sängerin Elsie Swinton und der Geigerin Marian Jay; das Programm bot eine Reihe teilweise schöner englischer und russischer Lieder von Hamilton Harty, Liapunoff, Mussorgsky u. a. und fesselte vor allem durch den leidenschaftlichen Vortrag der Sängerin und die vorzügliche Begleitung des Pianisten. An einem Kammermusik-Abend führte der Violinist Laurent Angenot ein sehr schönes Klavierquartett des hochbegabten vlämischen Komponisten Joseph Jongen bei uns ein; eine gewisse Redseligkeit und einige Anlehnungen sind die schwachen Seiten des Werkes, das übrigens manchen originellen Zug aufweist und nebst großer Beherrschung der Kompositionstechnik eine reiche musikalische Erfindung und schöpferische Begabung offenbart. Bei der Aufführung standen die Herren E. Benedictus, Fritz Gaillard und Carel Wirtz dem Konzertgeber würdig zur Seite. — Die Abonnements-

konzerte des Residentie-Orchesters und des Concertgebouw-Orchesters nahmen ihren gewöhnlichen Verlauf. Besondere Erwähnung verdient ein Konzert des Amsterdamer Orchesters unter Leitung von Gustave Doret, einem Dirigenten von außerordentlicher Begabung. Seine sichere, vornehme und begeisternde Leitung verhalf der dritten Symphonie von Saint-Saëns und der „Egmont"-Ouvertüre zu einer Wiedergabe von nachhaltiger Wirkung. — Eine prachtvolle Leistung bot der Cellist Gerard Hekking mit dem meisterhaften Vortrag des Dvořák'schen Cellokonzertes. — Sehr erfreulich war die Bekanntschaft mit dem Klaviervirtuosen Alfred Hoehn, der mit dem Residentie-Orchester eine sehr schöne Wiedergabe des vierten Klavierkonzertes von Anton Rubinstein bot. — Weitere Solisten waren Jacques Thibaud, Achille Rivarde, Frédéric Lamond, Teresa Carreño, Charlotte Boerlage-Reyers und das Russische Trio. — Neues bekamen wir zu hören von der Gesangsabteilung der „Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst", die die niederländische Uraufführung der Kantate „Ein Märchen und das Leben" von Willem de Haan vermittelte. Das Werk wurde sehr freundlich aufgenommen, und man brachte dem anwesenden Komponisten herzliche Ovationen dar; auch der Dirigent Anton Verhey und die Solisten Alida Loman, Pauline de Haan-Manifarges, Jules Moes und Thomas Denys wurden sehr gefeiert. — Der Haagsche a cappella Chor veranstaltete eine Erstaufführung von Jan Blockx' „Fragment uit Vondels Adam in Ballingschap" für gemischten Chor a cappella und Soli unter Leitung von Arnold Spoel; eine Komposition von äußerlicher Wirkung, aber von schwacher innerlicher Kraft; die Musik steht an Adel und Empfindung weit unter dem stolzen Geist der Vondel'schen Poesie. Trotzdem wurde Blockx, der der Aufführung beiwohnte, begeistert gerufen. — Schließlich erwähnen wir eine wohlgelungene Wiedergabe der „Schöpfung" durch den Gesangverein „Excelsior" unter der vorzüglichen Leitung von Johan Schoonderbeek und unter Mitwirkung von Tilia Hill, Jacques van Kempen und Thomas Denys als Solisten. Herman Rutters

HALLE a. S.: Unter den Solistenkonzerten ragten besonders hervor: die Lieder- und Balladenabende von Dr. Hermann Brause, Olga de la Bruyère, der noch eine Zukunft zu winken scheint, und Susanne Dessoir, die leider wohl etwas zu früh sich zurückziehen will, ohne daß für sie ein vollwertiger Ersatz auf ihrem Gebiete vorhanden wäre. — Bei einer anderen Veranstaltung steuerte Josef Pembaur jr. Beethovens „Appassionata" in einer farbenprächtigen, von romantischem Geiste erfüllten Wiedergabe bei. Sein Spiel hatte etwas Gewaltiges, Fortreißendes an sich und hielt sich fern von aller sogenannten klassischen Objektivität. — Unsere Leipzig-Dresdener Quartettvereinigung (Wille-Wille-Wille-Unkenstein) bescherte uns manche edle Gabe der Kammermusik. Am Klavier wirkten R. Zwintzscher in Brahms' op. 26 und Severin Eisenberger in Tschaikowsky's a-moll Trio und Brahms' f-moll Quintett. — Einen erlesenen Genuß bereitete das Klingler-Quartett mit Schubert (d-moll), Beethoven (G-dur Trio) und Brahms (a-moll Quartett). Auch der Lautensänger Kothe entfesselte mit seinem vortrefflichen Programm, das eine ganze Reihe wahrer Perlen alter Lieder aufweist, richtige Beifallsstürme. — Rühmlich zu erwähnen sind auch die Streichkonzerte der Kapelle unserer „36er", die unter Leitung des trefflichen Obermusikmeisters Fister für den geringen Preis von 40 Pfg. dem Publikum edle Musik in guter Ausführung unter Heranziehung von Solisten bieten. Martin Frey

HANNOVER: Im 6. Abonnementskonzert der Königlichen Kapelle kam unter Gilles Leitung Beethovens „Jenaer Symphonie" erfolgreich zu Gehör. Solisten: Margarethe Siems und Otto Riller. — Ein interessantes Konzert veranstaltete der Lehrergesangverein (Dirigent: Emil Taegener) unter Mitwirkung des Bückeburger Hoforchesters, in dem nur Regersche Werke, u. a. die „Sinfonietta", „Weihe der Nacht" und „Hymne an den Gesang" recht eindrucksvoll aufgeführt wurden. — Die Musikakademie (Dirigent: Josef Frischen) flocht mit der wiederholten Aufführung des Mysteriums „Totentanz" von Felix Woyrsch ein weiteres Blatt in ihren Ruhmeskranz. — Von den unzähligen Veranstaltungen kleinerer Art, die fast ausnahmslos erschreckend schlecht besucht werden, sind zu nennen: Kammermusik-Abende des Klingler-Quartetts und des Frankfurter Trios, sowie ein Wagner-Abend von Alfred von Bary und Alexander Dillmann. L. Wuthmann

KÖLN: Im 9. Gürzenichkonzert, nach dessen Generalprobe ich berichte, unternahm Fritz Steinbach den allerdings so gut wie aussichtslosen Versuch, das Publikum für Max Regers sogenannte „Lustspiel-Ouvertüre" zu interessieren. Man hat hier bisher an Reger bei seinen verschiedensten Werken wenig Freude gehabt, und es ist nur zu gut zu begreifen, wenn der musikalisch sich über das Gehörte Rechenschaft gebende Teil der Konzertbesucher für diesen von bestimmten Kreisen so enthusiastisch auf den Schild erhobenen Komponisten außer dem immer wieder erneuten Staunen über seine enorme Satztechnik nichts zu empfinden vermag. Wie soll man sich auch jetzt wieder für die so gar nicht lustspielmäßige Ouvertüre mit ihren farblos vorüberhuschenden Motiven und der bedenklichen Stimmungsarmut erwärmen! Wie atmete alles auf, als Bronislaw Huberman das Brahmssche Violinkonzert zu spielen begann, dem später Stücke von Mozart und Paganini folgen sollten. Der eminente junge Künstler spielte wundervoll. Steinbach vermittelte mit Beethovens „Meeresstille", wobei ein etwas rauh disponierter Chor in Aktion trat, und Mozarts zweiter Symphonie prächtige orchestrale Gaben. Paul Hiller

LEIPZIG: Im 17. Gewandhauskonzert fanden drei herrliche Orchester-Nokturnos von Debussy äußerst laue Aufnahme; ihnen wie den drei Instrumentalsätzen aus Berlioz' „Romeo und Julie" war Nikisch ein hervorragender Interpret. Pauline Donalda steuerte zu diesem französischen Abend Arien von Gluck und Massenet bei. Das 18. Konzert hatte nur Einheimische zu Mitwirkenden. Karl Straube spielte Regers Orgelfuge über den Namen Bach, Josef Pem-

baur Beethovens Chorphantasie, beide mit Auszeichnung; der Chor glänzte außerdem in Bruckners Tedeum und dem dritten Teil von Schumanns „Faust“. Das Gewandhaus-Soloquartett besteht aus hiesigen Theaterkräften: den Damen Bartsch, Grimm-Mittelmann, den Herren Jäger und Kase, vier auserlesenen Stimmen, von denen Kase überdies als Faust (pater marianus) unbeschreiblich schön vortrug. — Das 7. Philharmonische Konzert unter Richard Hagel mit dem Philharmonischen Chor und Winderstein-Orchester führte verdienstvollerweise Händels so sehr vernachlässigten „Jephta“ auf, mit gemischtem Eindruck: Chöre vorzüglich, die Frauensoli mit G. Bartsch und B. Grimm-Mittelmann desgleichen; in Stephanis Bearbeitung die Bezeichnung der Chor- und Orchesterstimmen sehr dankenswert, dagegen manche eigenmächtige Eingriffe bedenklich, wie fast stets bei solchen, wenn auch noch so intelligenten und ernstgewollten Basteleien; dazu auch die Bearbeitung vom Dirigenten sehr stark durch Kürzungen noch überarbeitet, das Klavier stark harpeggiert (was nicht allen Musikern so unerträglich zu sein scheint, wie mir); die Altpartie für Bariton (der treffliche Hans Spies-Braunschweig) umgesetzt, die herrliche Altarie „Der Taube gleich“ weggelassen usw. Hagels überragende Dirigentenpersönlichkeit deckte vieles zu; aber ohne einen berufenen Heldentenor für den Jephta fehlt dem Werk der Lebensnerv. — Von zwei Abenden des Lhotsky-Quartetts hatte der eine Dvořák's Quartett in F, der andere das Glazounow's in A zu bewundernswert gespielten Hauptstücken; als Pianisten wirkten Anny Eisele in Pfitzners Quintett und Sandor Vas in Brahms' c-moll Trio sehr vornehm. Die „Böhmen“ spielten einen Tag nach ihren Landsleuten das gleiche Quartett von Dvořák, und mit Lamond Brahms' A-dur Klavierquartett, ohne daß hier der künstlerische Eindruck dem Zusammenwirken derartiger allererster Kräfte so ganz entsprach. — Von sonstigen Virtuosen erspielte sich die hochbegabte, wenn auch nicht allseitig fertige Pianistin Luise Gmeiner einen herzlichen Erfolg. Alfred Wittenberg glänzte mit drei Konzerten an einem eigenen Orchesterabend; Tschaikowsky's D-dur liegt ihm ausgezeichnet; ebenso Philipp Rüfers höchst beachtenswertes in f-moll; der erste Satz von Bachs E-dur scheint ihm ferner zu liegen. Alexander Schmuller und Joseph Malkin vereinten große Virtuosität mit geschmackvollem Vortrag auf Violine und Cello. Malkins Sarabande ist ein gutes Solostück mit Klavier. Dr. Max Steinitzer

MÜNCHEN: Aus der zweiten Hälfte des Monats Februar, die arm an Konzertveranstaltungen war, sind an erster Stelle zwei Abonnementskonzerte des Konzertvereins unter Ferdinand Löwe zu nennen (das 8. und 9.). In dem einen hatte Anton Beer-Walbrunn mit seinen Drei Burlesken für Orchester, angeregt durch Ruederers „Wolkenkuckucksheim“, op. 40, einen starken persönlichen Erfolg, der aber wohl lokal beschränkt bleiben dürfte. Fritz Kreisler spielte das Mendelssohnsche Konzert in klassischer Vollendung, und Schuberts C-dur Symphonie, die Löwe mit einer entzückenden Echtheit ihres österreichischen Charakters interpretiert, leitete glücklich zu der „Fledermaus“-Ouvertüre über, die als mit Begeisterung aufgenommene Huldigung für Prinz Karneval den Schluß des just auf den Fastnachtsmontag gefallenen Abends bildete. Im zweiten faszinierte Löwe sein Publikum durch eine hinreißende Wiedergabe der B-dur Symphonie (No. 5) von Bruckner, gegen deren mächtige Wirkung weder die Lisztschen „Préludes“ noch auch das Vorspiel zu „Parsifal“ (mit angefügtem Schluß des dritten Aktes) recht aufzukommen vermochten, obgleich beide Stücke schön gespielt wurden und man überdies bei dem Wagnerschen dafür Sorge getragen hatte, durch Unsichtbarmachen des Orchesters und Abdämpfen der Saalbeleuchtung den äußeren Rahmen der Aufführung annähernd so zu gestalten, wie es bei dieser — im Konzertsaal eigentlich unmöglichen — Musik notwendig ist. — In den von Paul Prill geleiteten Volks-Symphoniekonzerten ist von den beiden (unglücklicherweise gleichzeitig nebeneinanderherlaufenden) Zyklen der Beethoven gewidmete bei der Vierten und Fünften, der Lisztsche bei „Hamlet“ angelangt. Bruckner kam auch in diesen Konzerten mit der „Romantischen“ (No. 4) zu Wort. — In einem Konzert des Akademischen Orchester-Verbands lernte man ein klangvoll instrumentiertes, im übrigen aber noch ziemlich jugendliches „Seeidyll“ für Orchester (op. 4) von Th. Huber-Anderach und einige (vom Komponisten selbst vorgetragene) Klavierstücke des zurzeit als Lehrer am Sternschen Konservatorium zu Berlin wirkenden Oskar Wappenschmitt kennen. Das fein kultivierte Künstlerpaar Marie Leroy (Gesang) und Maurice Dumesnil (Klavier) widmete einen Abend fast ausschließlich dem Komponisten Emanuel Moor. Der stimmbegabte junge russische Tenor Stefan Belina sang italienische Opernfragmente und slawische Gesänge weit eindrucksvoller als deutsche Lieder, wogegen die anmutige Elisabeth Munthe-Kaas mit einer Haydnschen Oratorien-Arie und Liedern von Schubert und Hugo Wolf nicht minder entzückte wie mit den Klängen aus ihrer nordischen Heimat (Liedern von Grieg). Rudolf Louis

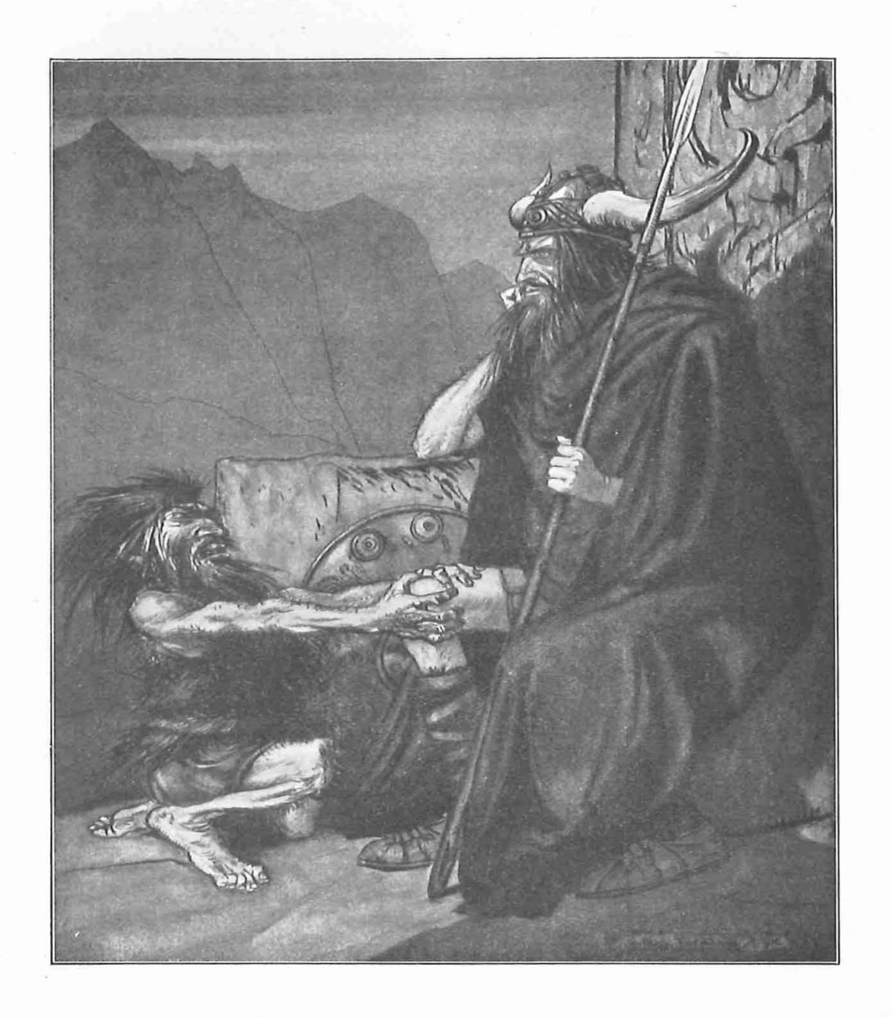
PRAG: Im Deutschen Kammermusik-Verein spielte das verstärkte Leipziger Gewandhaus-Quartett Boccherini's C-dur Quintett, das G-dur Streichsextett von Brahms und die „Erinnerung an Florenz“ von Tschaikowsky. Zwischen dem spielerischen Boccherini und dem schwatzhaften Tschaikowsky ragte Brahms in einsamer Größe empor. Lisa und Sven Scholander haben mit einem neuen Programm wieder hellsten Enthusiasmus erregt, Teresa Carreño in einem eigenen Klavierabend sich nach Jahren wieder als die große Künstlerin von unverbrauchter Kraft gezeigt. Der Höhepunkt ihres ausgiebigen Programms bedeutete die C-dur Phantasie von Schumann. Willy Burmester hat in seinem letzten Konzerte mit den von ihm bearbeiteten entzückend gespielten Stückchen älterer Meister den gewohnten Erfolg gehabt. Neue Erscheinungen in Prag waren die famose Kontraaltistin Clara Butt und der gut geschulte, aber recht temperamentlose Gatte der Künstlerin Kennerley Rumford. Wäre nur das Programm nicht so stillos buntscheckig gewesen! Dr. Ernst Rychnovsky

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Dank dem Entgegenkommen der Verlagsanstalt Rütten & Loening in Frankfurt a. M. sind wir in der Lage, aus dem vielgenannten Nibelungenwerk von Arthur Rackham zwei seiner originellsten Blätter wiedergeben zu dürfen. Auch in unserem Organ (X. 20, Seite 117) und im vorliegenden Heft (Seite 365) sind kritische Hinweise auf das ausgezeichnete Werk enthalten. Unsere Wahl fiel auf zwei Szenen aus der „Götterdämmerung“, Illustrationen zu den Worten: „Schwörst du mir's, Hagen, mein Sohn?“, dem grausigen Nachtduo zwischen Alberich und Hagen, und „Siegfried! Siegfried! Siegfried! Schlimmes wissen wir dir“, dem Warnungsruf der drei Rheintöchter. Der fahle Hintergrund, vor dem sich das dämonische Gespräch der beiden finsteren Nibelungen abspielt, die grünlich-gelblich-blaue Flut mit ihrer fein stilisierten Oberfläche und den in ihr sich in äußerst malerischer Gruppierung bewegenden drei Rheintöchtern scheinen uns zu den feinsten Gaben des phantasievollen und gerade im Natursymbolischen ausgezeichneten Künstlers zu gehören.

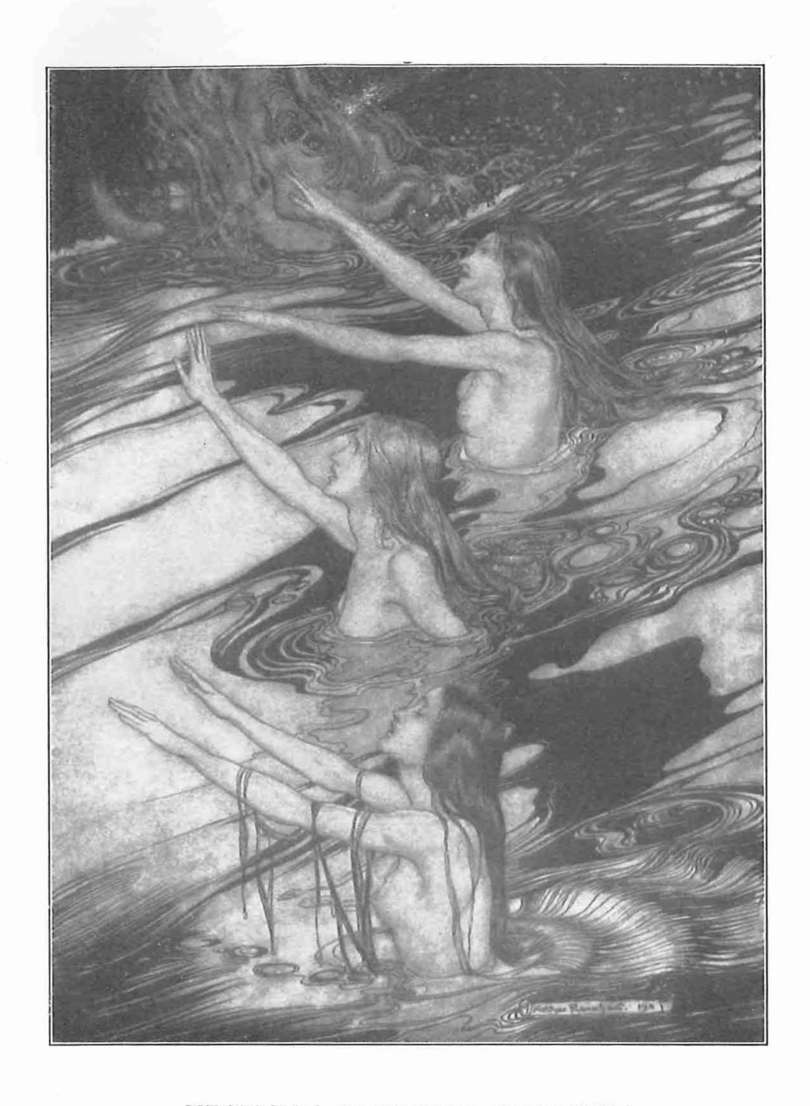
Vor einigen Monaten ging durch die Zeitungen die Notiz, daß dem städtischen Museum in Dresden 15 Original-Federzeichnungen von Julius Schnorr von Carolsfeld als Geschenk überwiesen worden sind. Hiervon sind im Auftrag des erst vor kurzem der Kunstwelt entrissenen Hugo von Tschudi vier Blätter photographisch aufgenommen worden, auf denen der berühmte Zeichner und Maler seinen Sohn Ludwig, den unvergessenen Wagnersänger, dargestellt hat. Durch gütige Vermittlung unseres Mitarbeiters Dr. Ernst Schnorr von Carolsfeld in Dresden sind uns diese Photographieen zugestellt worden. So konnten wir zu unserer Freude die Reproduktionen nach den prachtvollen Vorlagen selbst besorgen. 1860 entstand das Lohengrin-Bildnis. Der Sänger war eben in Dresden engagiert worden und damals 24 Jahre alt. 1863 das Holländer-Bild, 1865 die Schlußszene aus Tannhäuser, also in demselben Jahr, das den genialen Darsteller aus dieser Welt abberief. Das letzte Blatt, vom Vater drei Jahre nach seines Sohnes Tod einer Naturaufnahme folgend wiedergegeben (die in IV. 16 der „Musik“ reproduziert war), zeigt ihn als Tristan, den er von seinem Schöpfer als Erster darzustellen berufen war. — Der Zeichner hatte sich dem Kreis der Nazarener angeschlossen, jener Gruppe, zu der Cornelius, Overbeck, Veit, Koch gehörten und deren Stil für lange Zeit vorbildlich war. Hat unsere heutige Kunstauffassung auch andere Anschauungen, so bleiben diesen Bildern der vornehme Adel der Linie, die aus antiken Vorbildern gewonnene Ruhe und eine klassische Komposition als unveräußerliche künstlerische Eigenschaften erhalten. Ergreifend ist das Tannhäuserblatt, dessen untere Gruppe stilistisch nicht weit von Feuerbach abrückt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstraße 107 I



SCHWÖRST DU MIR'S, HAGEN, MEIN SOHN?
Zeichnung von Arthur Rackham





SIEGFRIED! SIEGFRIED! SIEGFRIED!
SCHLIMMES WISSEN WIR DIR!
Zeichnung von Arthur Rackham



LUDWIG SCHNORR VON CAROLSFELD ALS LOHENGRIN
Federzeichnung von Julius Schnorr von Carolsfeld



LUDWIG SCHNORR VON CAROLSFELD ALS ERIK
Federzeichnung von Julius Schnorr von Carolsfeld



LUDWIG SCHNORR VON CAROLSFELD IN
DER SCHLUSS-SZENE DES TANNHÄUSER
Federzeichnung von Julius Schnorr von Carolsfeld



LUDWIG SCHNORR VON CAROLSFELD ALS TRISTAN
Federzeichnung von Julius Schnorr von Carolsfeld



NEUE OPERN

Eugen d'Albert: „Die Tochter des Meeres“, Buch von Guimera, dem Dichter von „Tiefland“.

Alexandre Georges: „Sangre y sol“, eine dreiaktige Oper, erlebte am Kasino-Theater in Nizza ihre Uraufführung.

OPERNREPERTOIRE

London: An der Covent Garden-Oper finden unter der Leitung von Dr. Ludwig Rottenberg im April und Mai zwei Aufführungen vom „Ring des Nibelungen“ statt; auch „Tristan und Isolde“ soll zur Wiedergabe gelangen.

Marseille: „Die drei Masken“, eine neue Oper von Isidore de Lara, hatte bei ihrer Uraufführung starken Erfolg.

Rotterdam: Am 27. und 28. März wird das Ensemble des Elberfelder Stadttheaters den „Rosenkavalier“ von Richard Strauß zur Aufführung bringen.

KONZERTE

Berlin: Gustav Mahlers Achte Symphonie wird in diesem Frühjahr hier zu hören sein. Das Werk, das nach der Münchener Uraufführung mittlerweile in Frankfurt a. M. und Leipzig aufgeführt wurde und auch dort den tiefsten Eindruck hinterließ, gelangt hier im Zirkus Schumann am 17. und 18. Mai (dem Todestag Gustav Mahlers) zur Aufführung. Der erforderliche große Apparat wird aus dem sehr verstärkten Berliner Philharmonischen Orchester, dem Hastungschen Knabenchor-Berlin, dem Riedelverein Leipzig und fünf anderen Leipziger Chorvereinigungen und aus acht erstklassigen Solisten gebildet. Dirigenten sind Dr. Georg Goehler-Leipzig und Willem Mengelberg-Amsterdam.

Kiel: Im letzten Konzert des Philharmonischen Chores (Dirigent: Dr. Mayer-Reinach) wurde ein interessanter Versuch gemacht, indem von dem hiesigen Konzertsänger Theodor Hess van der Wyk Richard Wagners „Tannenbaum“, komponiert in Riga 1838, dann die Schumann'schen „Grenadiere“, komponiert 1840, und die „Grenadiere“ von Richard Wagner, komponiert 1839, hintereinander aufgeführt wurden. Die Richard Wagnerschen „Grenadiere“ sind bekanntlich von Wagner auf eine französische Übersetzung des Heineschen Gedichts in Paris komponiert worden, und man hat später verschiedentlich versucht, durch eine deutsche Rückübersetzung des französischen Textes bei möglichstem Anschluß an die Originaldichtung die Komposition für Deutschland zugänglich zu machen. Der diesmaligen Aufführung lag ein neuer Text zugrunde, den der Archäologe der hiesigen Universität, Prof. B. Sauer, verfertigt hatte, und in dem weniger Rücksicht auf das Heinesche Gedicht, als auf eine der Wagnerschen Vertonung adäquate Übersetzung genommen wurde. Der Versuch fiel außerordentlich interessant aus, indem zwar die Schumannschen „Grenadiere“ den größeren

Erfolg errangen, aber auch die Wagnersche Vertonung allseitig als höchst interessant bezeichnet wurde. Bedauerlich ist bei der Wagnerschen Komposition nur, daß wichtige Partieen des Gedichts für den Sänger allzu tief gesetzt sind und damit nicht genügend zur Wirkung kommen. Im übrigen aber frappierten die Anklänge an frühere Werke Wagners, namentlich an die Rom-Erzählung des Tannhäuser ganz außerordentlich, und der geschickte Aufbau bezeugte des jungen Richard Wagner Fähigkeit, auch in kleinerem Rahmen dramatisch zu wirken, aufs deutlichste.

Leipzig: Am 1. und 2. März fanden in der Alberthalle Aufführungen von Mahlers Achter Symphonie statt unter Leitung von Dr. Goehler. Den Grundstock des 900 Stimmen starken Chors bildete der Riedel-Verein, den des aus 150 Spielern bestehenden Orchesters das Blüthner-Orchester-Berlin und die Altenburger Hofkapelle. Unter den sieben Solisten befanden sich Gertrude Foerstel-Wien und Felix Senius. Beide Abende verliefen künstlerisch und ebenso äußerlich glanzvoll.

Waldenburg: Der Gemischte Chor veranstaltete kürzlich unter Leitung von Max Hellwig eine Aufführung der „Jungfrau von Orleans" von C. Ad. Lorenz. Solisten: Käthe Neugebauer-Ravoth, Leo Gollanin, Max Rothenbücher.

TAGESCHRONIK

Erinnerungen an Brahms veröffentlichte kürzlich Frau L. Z.-F. in der „Neuen Zürcher Zeitung". Der Vater der in Bern lebenden Dame, ein Herr Fehr, besaß in der Nähe von Zürich, beim Nidelbad-Rüschlikon, ein Bauernhaus, in dem Brahms die Sommermonate des Jahres 1874 zubrachte. Die Frucht seines dortigen Aufenthaltes waren die zwei Liederhefte op. 63, worunter das bekannte „Meine Liebe ist grün wie der Fliederbusch", die Gesangsquartette op. 64 und die neue Folge der Liebesliederwalzer op. 65. Jetzt bewohnt das seit einigen Jahren mit einer Gedenktafel geschmückte Brahms-Haus in Rüschlikon der Maler Fritz Widmann, der Sohn des vor einigen Wochen gestorbenen J. V. Widmann, der Brahms im Leben so nahe stand. Im Jahre 1874 wurde in Zürich ein großes schweizerisches Musikfest gefeiert, und Brahms erzielte mit seinem „Triumphlied", das er selbst leitete, einen wirklichen Erfolg. Vor und nach den Festtagen, so plaudert Frau L. Z.-F., kamen viele Besucher, berufene und unberufene. Diese ließ Brahms vor dem Hause stehen; die anderen empfing er mit all seiner Liebenswürdigkeit ... Etwas anderes aus jenen Tagen ist mir in Erinnerung geblieben, das der Komik nicht entbehrt. In häuslichen Arbeiten meiner Mutter schon ein wenig an die Hand gehend, kam mir das Amt des Stiefelputzens zu. Auf der Bank vor dem Hause standen die Schuhe hübsch in Reih und Glied. Nicht eben schnell ging das Werk von statten. Nach Kinderart zog bald dies, bald jenes meine Blicke auf sich. So bemerkte ich denn unten auf der Straße ein Trüpplein Menschen, wovon ein Herr das Weglein zum Haus hinauf kam. Es entspinnt sich folgendes Gespräch: „Guten Morgen, Kleine." „Guten Tag." „Wohnt hier Herr Brahms?" „Ja." „Sind das seine

Stiefel?“ „Ja.“ Jetzt ruft er seinen Begleitern zu: „Kommt schnell hinauf, seine Stiefel sind hier zu sehen!“ Alle setzen sich in Bewegung, die Wunderdinge anzustaunen. Mir ist's, als müßte ich sie retten. Flink nehme ich das mir anvertraute Gut in beide Hände und verschwinde damit ins Haus . . . Brahms war ein Frühaufsteher. Sehr oft begab er sich schon um 5 Uhr zum See hinunter, nahm sein Bad, und bei der Rückkehr wünschte er in seinem Zimmer den Kaffee bereit zu finden. Nach dem Frühstück versenkte er sich in sein Studium; doch mußte das Kaffeekrüglein bis zur Mittagsstunde neben ihm stehen. Er hatte auch die Gewohnheit, nur halb bekleidet zu arbeiten. Ob er den Zug nach Luft, Licht und Sonne verspürte, oder ob er seine Gewänder schonen wollte — so oder so, sicher ist: Du warst ein König auch in Unterhosen . . . In jenen Jahren hatte Brahms noch keine Reichtümer gesammelt. Er unterstützte damals seine Mutter und Schwester. Er selbst war bescheiden und anspruchslos. Dankbar nahm er jeden kleinen Dienst entgegen. Wir verwöhnten ihn dafür gern ein wenig. Hatte meine Mutter etwas Gebackenes im Hause, mußte Herr Brahms zum Morgenkaffee auch davon haben, was er sich gerne gefallen ließ . . . Der Vormittag war regelmäßig strenger Arbeit gewidmet. Die Nachmittage und Abende verbrachte er manchmal in Zürich bei lieben Freunden; so war er im Hause Hegar ein gern gesehener Gast. Dort wurde zu jener Zeit ein Sohn getauft, der dem Künstler und Freund zu Ehren Johannes geheißen wurde. Von diesem Feste brachte der ältere Johannes ein „Schwipschen“ mit. Treuherzig bekannte er es meiner Mutter und sie nahm an jenem Morgen fünf Bohnen mehr in den Kaffee. Mächtig zogen den Künstler und Naturfreund der Albis und Sihlwald an. Wie oft ist er noch am Abend dorthin gepilgert, mit dem Hut in der Hand. Eines Tages geriet der Wanderer in ein schreckliches Gewitter. Wir alle waren ängstlich um ihn besorgt. Sobald es nur irgend anging, machte sich mein Vater auf die Suche. Etwa eine halbe Stunde entfernt, fand er den Einsamen, triefend vor Nässe. In herzlichen Worten bekundete er seinem „Retter“, wie er meinen Vater nannte, seine Dankbarkeit. Auf freundliche und leutselige Art unterhielt er sich gerne mit seinem Hauswirt. Da dieser Flöte spielte, kam man auch auf das musikalische Gebiet zu sprechen, und in der Kunst des Pfeifens, da war mein Vater dem großen Künstler „über“. Ich, das Kind, wollte mein Licht auch leuchten lassen und sang meine Schullieder so gefühlvoll als möglich, alle der Reihe nach. Dieser Ohrenschmaus trug dem kleinen Fräulein, wie er mich immer nannte, ein artiges Kompliment und ein niedliches Körbchen mit Alpenrosen ein . . . Als im Herbst desselben Jahres Brahms von uns ging, nahmen wir Abschied von einem liebwertesten Menschen. Er versprach, wieder zu kommen. Leider hat sich's nicht erfüllt.

Händelpartituren unter dem Hammer. Als Händel bei Georg II. von England noch als Hofkomponist wirkte, fanden seine Handschriften und Partituren im Buckingham-Schlosse ein Heim, das sie nun mit dem Britischen Museum vertauscht haben. Die Musikforscher aber kennen

bereits seit einiger Zeit das Vorhandensein einer kostbaren und wichtigen Sammlung von Originalpartituren Händelscher Werke, die von dem Freunde des Meisters, von Johann Christoph Smith, niedergeschrieben worden sind. Diese berühmte „Sammlung Granville" wird nicht mehr länger im Besitze der Familie Granville bleiben; sie wird am 29. März in London bei Sotheby versteigert. Der kostbare Schatz an Händelpartituren wurde von Bernard Granville zusammengebracht; Granville war der Bruder der Mrs. Delany, der Korrespondentin Swifts, und ein vertrauter Freund von Händel, der ihm zwei Gemälde zum Geschenk machte. Die Sammlung ist seitdem stets im Besitz der Familie geblieben und enthält die vollständigen Partituren folgender Werke: der Opern Admeto, Alessandro, Amadigi, Ariodante, Deidamia, Giulio Cesare, Imeneo, Lotario, Ottone, Riccardo, Rinaldo, Rodelinda, Scipione, Siroe, Tamerlano, Tesco, ferner der Oratorien und Kantaten: Acis und Galatea, Allegro ed il Pensieroso, Athaliah, Deborah, Esther, Israel in Ägypten, Joseph, Messias, Samson, Saul, Il Trionfo del Tempo. Ferner an Kirchenmusik vier Bände Anthems, Tedeen und Jubilaten, an Kammermusik eine Reihe von Kantaten und Duetten und außerdem mehrere Orgelkonzerte, Instrumentalkonzerte und kleinere Kompositionen. Diese Partituren sind für die Musikgeschichte und für die Händelforschung von besonders hohem Werte, weil sie die Änderungen enthalten, die Händel nach Fertigstellung der Urschrift an den einzelnen Werken vorgenommen hat; sie repräsentieren damit vielfach die endgültige Fassung. So sehen wir z. B. in der Partitur des Messias die berühmte Arie „Du bist zur Höhe gestiegen" in Sopran gesetzt, während sie in der Urschrift noch im Baß erschien. „Wie schön sind deine Füße", die in dem Originalmanuskript als Sopransolo gesetzt ist, erscheint in der Granvilleschen Partitur als Duett für zwei Altstimmen mit einem angegliederten Chor; in der endgültigen Fassung des Werkes ist dann das Sopransolo wieder hergestellt. In England wird bei dieser Gelegenheit darauf hingewiesen, daß die von Dr. Chrysander besorgte Händelausgabe der deutschen Händelgesellschaft sich ausschließlich auf die Autographen im Britischen Museum stützt und daß der Herausgeber dieser Ausgabe die Granvillesche Partitursammlung nicht kennen gelernt hat, wenngleich ihre Existenz ihm bekannt war. Die Kollektion enthält auch ein kostbares Manuskript in Händels eigener Handschrift, die Urschrift eines Gesangtrios „Se tu non lasci amore"; auf der letzten Seite finden wir die Signatur „G. F. Hendel, li 12 di Luglio, 1708, Napoli". Dieses Manuskript ist der einzige unanfechtbare Beweis dafür, daß Händel Neapel besucht hat. Auffällig ist die veränderte Namensschreibung, aber Händel pflegte sich in Italien stets Hendel zu schreiben.

Die Komponisten des Konzertjahres 1910/11. In der „Neuen Zeitschrift für Musik" veröffentlicht E. Challier eine Statistik der im Konzertjahr 1910/11 meistaufgeführten Komponisten. Die absolut größte Anzahl von Aufführungen erzielten (die in Parenthese beigefügte Zahl bedeutet die des Jahres 1909/10): Beethoven 1120 (1116) und Brahms mit 1195 (1114);

trotz der kleineren Gesamtzahl nimmt Beethoven die erste Stelle ein, weil sich diese Zahl aus 453 großen Orchesterwerken und 108 Konzerten mit Orchester zusammensetzt, während Brahms nur 139 bzw. 60 aufzuweisen hat, dazu aber 592 Lieder, Gesänge, Duette usw. Ihnen folgt Robert Schumann mit 914 (919); das Konzertjahr greift bekanntlich in zwei Kalenderjahre hinein, also hat der 100. Geburtstag Schumanns (8. Juni 1910) beide Konzertjahre beeinflußt. Dann Schubert: 764 (752), Mozart: 547 (414), Liszt: 529 (327); auch hier, wie bei Schumann, ist der 100. Geburtstag (22. Oktober 1911), trotzdem er erst nach Schluß des Konzertjahres 1910/11 zu feiern war, wohl nicht ohne Einfluß geblieben. Es schließen sich an: Bach 521 (433), Wagner 480 (529), Hugo Wolf 405 (301), Reger 326 (218) und R. Strauß 322 (264). Diese zehn Komponisten bilden zurzeit den Kern der in den Konzertsälen Deutschlands gebotenen musikalischen Genüsse. Namhaftere Zahlen haben dann noch aufzuweisen, zum Teil ebenfalls mit aufsteigender Tendenz: Mendelssohn Bartholdy 223 (211), Tschaikowsky 233 (183), Haydn 216 (209), Saint-Saëns 173 (133), Händel 158 (151), Weber 148 (137), Grieg 144 (103), Dvořák 127 (101), Berlioz 117 (121), Debussy 92 (49), Loewe 85 (62), Lalo 84 (24), Weingartner 76 (20).

Aus Moskau wird uns geschrieben: Prof. Jaques-Dalcroze ist am 4. und 5. Februar mit Aufführungen seiner Schülerinnen in Moskau aufgetreten. Fürst Wolkonski, ein enthusiastischer Anhänger der „Rhythmischen Gymnastik", hat die Organisation und das finanzielle Risiko des Unternehmens übernommen. Er trat öffentlich mit einer Vorlesung auf, in der er eingehend über die Methode Dalcroze sprach und dadurch reges Interesse für sie erweckte. So ganz unbekannt ist sie übrigens in Moskau nicht: Frau Alexandrowa und Frau Narbutt-Hryshkewitsch sind hier als Lehrerinnen der „Rhythmischen Gymnastik" tätig, und somit konnte eine Schar von kleinen Moskowitern an den Vorführungen Dalcroze's teilnehmen. Das Publikum staunte, als die Kleinen schwierige rhythmische Aufgaben mit Leichtigkeit und voller Lust und Freude bewältigten. Etliche Schülerinnen der Bildungsanstalt Dalcroze, die mit ihm nach Moskau gekommen waren, boten ihm die Möglichkeit, sein System vor den Augen des Publikums zu entfalten. Zum Schluß fanden ein Walzer von Chopin, eine Prélude von Rachmaninow und ein Bachsches Präludium und Fuge eine Wiedergabe in Gesten, Bewegungen und Tanz, die mit dem Rhythmus und dem Ideengang in der Musik eng verbunden waren. Der Eindruck war überraschend und von überzeugender Kraft.

Die Thomasschule in Leipzig, an der Johann Sebastian Bach viele Jahre als Kantor und Leiter des Schülerchors gewirkt hat, begeht in diesem Jahre die Feier ihres 700jährigen Bestehens. Die Thomasschule ist das älteste Gymnasium in Deutschland. Heute noch besteht der „Thomaner-Chor", aus Internisten des Gymnasiums zusammengestellt; wie zu Lebzeiten Bachs singt er an den Sonnabend-Nachmittagen in der Thomaskirche die „Motette".

Weber-Briefe. Eine Gesamtausgabe von Carl Maria v. Webers Briefen beabsichtigt Dr. Georg Kaiser, Dresden-A., (Striesener Straße 41, II) herauszugeben; er bittet die Be-

sitzer von brieflichen Handschriften des Meisters, ihm diese auf kurze Zeit zur Einsicht zu überlassen, und sichert unversehrte Rücksendung zu.

Hofopernkapellmeister Bruno Walter in Wien hat einen vorläufigen Urlaub von fünf Monaten erhalten, um sich auf die Übernahme der Leitung der Münchner Hofoper vorzubereiten. Walter wird bereits in den diesjährigen Wagner- und Mozart-Festspielen dirigieren.

Zum Kapellmeister des Städtischen Kurorchesters in Wiesbaden ist der Dirigent des Rühlschen Gesangvereins in Frankfurt a. M., Karl Schuricht, gewählt worden.

Dem Vernehmen nach ist der Aachener städtische Kapellmeister Professor Eberhard Schwickerath als Nachfolger Felix Mottls zum Direktor der Akademie der Tonkunst in München ausersehen.

Die Stadt Znaim hat den Musikdirektor Heinrich Fiby, den Nestor der österreichischen Tonsetzer, zum Ehrenbürger ernannt.

Hugo Kaun ist zum Mitglied der Sektion für Musik der Berliner Akademie gewählt worden.

Die Konzertsängerin Hertha Dehmlow und Dr. Leopold Hirschberg, beide in Berlin, erhielten vom Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha die silberne Medaille für Kunst und Wissenschaft.

Nach der Aufführung des „Judas Makkabäus" in der Hochschule für Musik in Berlin überreichte der Kaiser dem Dirigenten des Philharmonischen Chors, Prof. Siegfried Ochs, persönlich den Kronenorden III. Klasse.

Hermann Kretzschmar hat den Roten Adlerorden III. Klasse mit der Schleife erhalten.

Den Mitgliedern des Russischen Trios in Berlin wurden aus Anlaß ihrer Konzerte am rumänischen Hofe folgende Auszeichnungen zuteil: Vera Maurina-Preß erhielt die Goldene Verdienstmedaille I. Klasse, die Herren Michael und Joseph Preß das Offizierskreuz des rumänischen Kronenordens.

Von den Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel in Leipzig ist soeben No. 108 erschienen. An der Spitze steht diesmal Richard Wagner, von dessen Jugendopern „Die Hochzeit", „Die Feen" und „Das Liebesverbot" Partiturausgaben, von den Sämtlichen Schriften und Dichtungen eine Volksausgabe, von dem Briefwerke des großen Briefschreibers eine gesamte Ausgabe angekündigt werden. An zweiter Stelle ist Franz Liszt durch einen Auszug aus der interessanten Festrede des Grafen Albert Apponyi, die dieser bei der Festsitzung des Landeskomitees der Liszt-Gedenkfeier in Budapest hielt, vertreten. Ein Nekrolog des in jungen Jahren verstorbenen italienischen Pianisten und Komponisten Bruno Mugellini, auf dessen Werke sich die Hoffnung für die Wiedererstehung der alten italienischen Musik gründete, schließt sich an. Einer der hervorragendsten und künstlerisch bedeutendsten Repräsentanten der belgischen Geigerschule, Henry Vieuxtemps, hat einen kurzen Lebensabriß durch Carl Kipke erhalten; der nordische Tondichter Sinding ist mit einem Abdruck aus seiner Kirschenballade vertreten, Max Reger als Bach- und Händelbearbeiter. Über den Dänen Ludolf Nielsen findet sich ein kurzer biographischer Abriß, ebenso ist Wilhelm Berger

in seinem Schaffen kurz gewürdigt. Den Berichten über die „Internationale Musikgesellschaft“ und den „23. Kirchengesangvereinstag des evangelischen Kirchengesangvereins Deutschlands“ schließen sich Abhandlungen an über neue bedeutende Handbücher der Musiklehre, Proben aus Hugo Wolfs musikalischen Kritiken, darin der treffliche Vergleich, den Wolf zwischen Liszt, Rubinstein und Friedheim als Pianisten anstellt, wobei er den ersteren als den Klavierlöwen, Rubinstein den Klaviertiger und Friedheim als den Klavierpanther bezeichnet. Auch zwei Gebiete, die zum ersten Male in ausführlicher und zusammenhängender Weise behandelt werden, „Die Theorie der pneumatischen Orgeltraktur“ (Biehle) und „Der Stil in der Musik“ (Adler) sind anzutreffen. Unter vielem anderen bringt das Heftchen, das allen Interessenten von der Verlagshandlung kostenlos übermittelt wird, noch eine Abbildung aus dem Brahmsbilderbuch.

TOTENSCHAU

Am 15. Januar † in Bologna, 41 Jahre alt, der Direktor des Liceo musicale Bruno Mugellini. Als Pianist, Komponist und Lehrer hat sich der Künstler einen geachteten Namen gemacht. Er schrieb u. a. wertvolle Kammermusikwerke, eine symphonische Dichtung für Chor und Orchester „Alle Fonti del Clitumno“; die Oper „Catullo“, Libretto von Carlo Zangarini, hat er unvollendet hinterlassen. Durch Gründlichkeit und pädagogische Tüchtigkeit zeichnen sich die zahlreichen Mugellinischen Bearbeitungen der Klavierwerke unserer klassischen Meister, besonders von Bach, aus.

In Wien † im Alter von 52 Jahren der kürzlich pensionierte Hofopernsänger Benedikt Felix, ein sehr beliebter und vielbeschäftigter Baßbuffo, der dreißig Jahre der Wiener Hofoper angehört hatte.

In Leipzig † Hermann Necke, Komponist weitverbreiteter gefälliger Tonstücke.

Am 19. Februar † in Bern, 53 Jahre alt, Prof. Carl Heß-Rütschi, der hervorragende Organist am Berner Münster. „Seine regelmäßigen Orgelkonzerte erfreuten sich“, schreibt die „Schweizerische Musikzeitung“, „eines weitreichenden Rufes, und ihre Programme zeichneten sich durch feine Zusammensetzung und eine erstaunliche Vielseitigkeit aus. Denn obwohl Carl Heß mit glühender Verehrung an den Altmeistern hing und namentlich für Bach schwärmerisch eingenommen war, verfolgte er die neuzeitliche Entwicklung der Tonkunst mit reger Teilnahme und besaß für alles Schöne und Bedeutende auch in der modernen Produktion offenen Sinn und eindringendes Verständnis. So war er mit den farbensatten Orgelwerken der neueren Franzosen genau vertraut und nahm leidenschaftlich Partei für die großartigen Orgelschöpfungen Max Regers.“ Heß ist auch als schaffender Künstler (Orgelkompositionen, Kammermusik, Chöre, Lieder) hervorgetreten.

Schluss des redaktionellen Teils
Verantwortlich: Willy Renz, Schöneberg

Der Gesamtauflage dieses Heftes liegt ein ausführlicher Prospekt der Firma **B. Schott's Söhne, Mainz-Leipzig,** über die

neue Ausgabe der vollständigen Klavierauszüge von Richard Wagners Musikdramen

(Meistersinger — Rheingold — Walküre — Siegfried — Götterdämmerung — Parsifal) zu volkstümlichen Preisen bei. Es handelt sich um die Klavierauszüge mit Gesang, bearbeitet von K. Klindworth, die unter Wagners und Liszts Mithilfe entstanden, um die leicht spielbaren vollständigen zweihändigen Auszüge mit hinzugefügtem Text von K. Kleinmichel und um die gekürzten Klavierauszüge mit Text von Max Spicker (Spicker-Auszüge). Sämtliche Ausgaben sind geheftet und in Schotts Original-Einbänden zu wohlfeilen Preisen erschienen. Wir möchten unsere Leser ausdrücklich auf diesen Prospekt aufmerksam machen!

Die Hofpianofortefabrik von C. Bechstein, Berlin, stellte am 1. März d. J. das 100000ste Instrument fertig. Diese Tatsache ist nicht nur ein Ereignis für das Haus Bechstein selbst, sondern die ganze musikalische Welt muß unbedingt mit Interesse Anteil nehmen an diesem einschneidenden Wendepunkt in der Geschichte dieser Pianofortefabrik. Gegründet im Jahre 1853 durch den im Jahre 1900 verstorbenen Geh. Kommerzienrat C. Bechstein, wird die Weltfirma heute von den beiden Söhnen des Gründers, Edwin und Carl Bechstein, im Geiste ihres Vaters weitergeführt, und singen ihre Instrumente den Ruhm der deutschen Industrie an allen Ecken und Enden der Welt. Im Jahre 1879 eröffnete die Firma Bechstein ein eigenes Haus in London, das sich im Laufe der Jahrzehnte zu einer ungeahnten Größe und Bedeutung entwickelt hat. Im Jahre 1901 wurde der eigene Konzertsaal, die „Bechstein Hall“ in London eingeweiht; dann erfolgte im Jahre 1903 die Gründung einer eigenen Filiale in Paris. Alle Klavierheroen, von Liszt, Rubinstein, Tausig und Bülow angefangen, bis zu den großen lebenden Pianisten bedienen sich von jeher der herrlichen Bechstein-Flügel für ihre Konzerte, und so wird auch durch die internationale Kunst der Ruhm des Hauses Bechstein immer weiteren Kreisen zugetragen, und der Name „Bechstein“ wird seinen Ehrenplatz an der Spitze der Klavierindustrie wie seit vielen Jahrzehnten auch für die Zukunft behaupten.

VERSCHIEDENES

Madame Charles Cahier begibt sich am 22. März nach New York, wo die Künstlerin an dem „Metropolitan Opera House“ als Ehrengast bis zum Schlusse der Saison engagiert ist. Für die Wagner-Festspiele in Brüssel, Budapest und München wurde sie nach ihrer Rückkehr von New York gewonnen. Ein festes Engagement für die ganze Saison in New York konnte sie wegen ihrer europäischen Verpflichtungen nicht annehmen.

Hebbelfeier in Dithmarschen im Jahre 1913. Aus Anlaß des 100. Geburtstages von Friedrich Hebbel (geb. 18. März 1813, Wesselburen) findet in der schleswig-holsteinischen Heimat des Dichters, in Dithmarschen, in weitgespanntem Rahmen eine Hebbelfeier statt, die unter dem Protektorate des Herzogs Ernst Günther zu Schleswig-Holstein steht. Die Vorbereitung der Hebbelfeier leistet ein Arbeitsausschuß, der aus den Herren Maler Nicolaus Bachmann, Berlin, Bürgermeister Dohrn, Wesselburen und Musikschriftsteller Arnold Ebel, Berlin, besteht. Die Gedächtnisfeier wird am 17. März 1913 durch ein Festkonzert in Heide eröffnet, dessen Leitung dem in Berlin lebenden schleswig-holsteinischen Komponisten Arnold Ebel übertragen ist. Am 18. März findet in Wesselburen die Enthüllung des Hebbel-Denkmals statt, der sich Aufführungen Hebbelscher Dramen anschließen werden.